





Franz Schubert (1797-1828)

Jean-Claude Pennetier piano

Sonates pour piano / Klaviersonaten / Piano Sonatas

Disque 1

Sonate pour piano en sol majeur « Fantaisie » n°20 op. 78 D. 894

Molto moderato e cantabile	22'21
Andante	10'06
Menuetto, allegro moderato	05'11
Allegretto	10'13

Durée : 48 minutes

Disque 2

Sonate pour piano en la majeur n°22 D. 959

Allegro	16'16
Andantino	08'45
Scherzo : allegro vivace - Trio : un poco più lento	05'08
Rondo : allegretto	13'21

Durée : 43 minutes

Sonates d'automne

Saison du passage car les ardeurs de l'été, de la vie, ont pris fin : une douceur est là, présente dans l'air, les lumières, les ciels qui pâlisent. C'est le mois où se profile la menace du déclin, et c'est peut-être cette menace qui donne tant de prix à la splendeur de ces journées d'octobre où la vie jette ses derniers feux. Saison des fruits, des récoltes, de la surabondance. Maturité. En 1826 puis en 1828, à l'automne, au moment où Schubert met la double barre à sa *Fantaisie-Sonate en sol majeur* ou de sa *Sonate en la majeur* ; son meunier a déjà rejoint le ruisseau pour un espoir d'au-delà, son quatuor vocal chante *Grab und Mond* (La tombe et la lune) et son lied *Der Wanderer an den Mond* (Le voyageur à la lune) est également terminé. Après ces voyages, ces errances aux portes de la mort, il y aura donc quelques sonates, longues étendues désolées sur un clavier, sans mots, sans phrases. Ce qui les traverse ? Ce sont le *Fremde* (l'étrange, l'étranger) et la *Sehnsucht* (une nostalgie ?), ou des pas dans la neige. Gigantesques et ultimes, certes, mais rien ne traduit la fatigue ou le fléchissement dans ces oeuvres crépusculaires. Le *Molto moderato* qui ouvre la *Sonate en sol majeur D. 894* est

une eau étale, un lac statique mais dont les contours sont nets, précis. L'ouverture de la D. 959 montrera, elle, les accidents de ce paysage, les brusqueries, les cascades. Mais les deux oeuvres nous embarquent, dans leurs longueurs que l'on dit célestes, pour les périlleux équilibres.

Si les premières sonates, exercices assidus, ne semblaient rien chercher de précis – elles suivaient seulement la pente, pur jeu classique, – au point de parfois les abandonner en route (car réécrire la réexposition n'en valait pas la peine) ou de les inachever comme on laisse une esquisse ; les dernières sonates, elles, sont issues de ces pages blanches noircies, essais ou erreurs, elles osent ce que personne n'avait fait avec le clavier. Certes, Beethoven a déjà rompu les frontières, mais Schubert a étendu les vallées. De ces contrées lointaines, il fallait oser ces premiers mouvements qui prennent leur temps. Il a laissé la part d'ombre s'installer, s'insinuer entre les voix. De la *Sonate en sol majeur D. 894*, post-beethovenienne puisque l'op. 111 date de 1822, – le temps se met en route lentement. Dès les premières notes, c'est l'éternité qui est retrouvée. Schubert n'avait jamais utilisé cette tonalité pour une sonate – alors les accords, toujours énoncés *pp*, font de ce thème un




voyage immobile. On erre, parfois au bord de l'improvisation dans le développement de ce mouvement, d'où l'idée, sans doute, de fantaisie. Et si Beethoven est bien toujours vivant en 1826, Schubert se place en marge et cherche un *autre part*. Il lui suffit de déjouer le temps, comme une barcarolle, ce premier mouvement épouse l'eau d'un ruisseau pour mener vers le thème et variations de l'*Andante* suivant. De l'ambiguïté entre les tonalités, de son majeur plus nostalgique que le mineur et de ses audaces rythmiques, Schubert donne à cet andante le déplacement vivant que le premier mouvement ignorait. Sans oublier Vienne et les « valse nobles », qu'il compose à cette même période, le *Menuet* traduit ce qu'il écrivait à son ami Bauernfeld en 1826 le remerciant d'avoir su chanter ce « tendre cri de la douleur ». De la fantaisie, il y en a dans le dernier mouvement de cette sonate. Ce rondo, proche de l'improvisation, tente et réussit à nous perdre dans les tonalités. Géniales couleurs avec l'innocence désarmée d'une mélodie qui apparaît en ut mineur vers la fin de l'oeuvre. Schubert gagne sa poésie lorsque l'on module vers le majeur, lorsque l'on propose une coda toute en légèreté, timide et sur la pointe des pieds : on disparaît.

Plus physiquement présente, la *Sonate en la majeur D. 959* s'ouvre avec ses violents accents syncopés de la basse, avec ses chromatismes et – toute hiératique – s'impose par son affirmation solennelle. Mais, de la fluidité des triolets arpégés qui finissent cette ouverture, on glisse par enchantement vers l'*Andantino*. Le coeur se serre, c'est l'instant d'abandon, la fatigue du voyageur, la douloureuse solitude de la marche de ce *Wanderer* en fin de parcours. Même la tempête de l'épisode centrale, l'hallucination des éléments ou la violence de ces accords arrachés au chant ne pourront empêcher la résignation, le retour du thème toujours plus nostalgique. Si les cloches annoncent la présence humaine, celle d'un village, le voyageur – tel un personnage de Friedrich – tourne le dos à la civilisation pour contempler l'immensité de la nature. Un tel abandon serait du sentimentalisme. Nulle afféterie chez Schubert. Ressaisi, le *Scherzo* donne les dégringolades d'accords et ouvre l'espace, en modernité, par ses courbes aériennes et capricieuses, et de ces péripiétés, le *Rondo* final console avec son effusion de lyrisme libéré. On avance, le temps n'a plus d'importance : on vise l'éternité. Et pour cela, Schubert use de ses

secrets : la fluidité, le déroulement quasi continu des triolets, les répétitions dont les changements de tonalités modifient l'éclairage et les silences tels des ultimes sursauts ou respirations devant l'étendue du paysage. On le sait, le calme véritable est impossible. Et l'on pense au récit de Büchner, quasi contemporain, dont le personnage principal, *Lenz*, aux bords de la folie s'écrie : « Voyez-vous, Monsieur le Pasteur, si au moins je pouvais ne plus entendre cela, je serais sauvé. – Quoi donc, mon cher ? – Vous n'entendez rien ? Vous n'entendez pas la voix effroyable qui crie partout à l'horizon et que l'on nomme d'habitude le silence ? Depuis que je suis dans cette vallée silencieuse, je l'entends toujours, ça ne me laisse pas dormir, oui, Monsieur le Pasteur, si au moins je pouvais une fois dormir. »

Il y a de tels silences dans les dernières sonates de Schubert. Des silences qui arrachent, surprennent ou rassurent. Et Jean-Claude Pennetier, dont l'oeuvre du compositeur n'a jamais quitté le répertoire, connaît le prix de ces moments. En trio avec Pasquier et Pidoux en 1980, à quatre mains avec Christian Ivaldi ou seul dans l'immensité spirituelle, l'interprète de ce disque a toujours chanté la douceur, tragique et douloureuse,



du compositeur. Et c'est avec le poète Philippe Jaccottet dans *Ce peu de bruits*, amoureux des dernières sonates de Schubert, que l'on partage les paradoxes inexplicables de ces oeuvres, témoins d'une beauté irremplaçable, consolation ou contemplation de ces royaumes humains : « Voilà. Voilà ce qui tient inexplicablement debout, contre les pires tempêtes, contre l'aspiration du vide ; voilà ce qui mérite, définitivement, d'être aimé : la tendre colonne de feu qui vous conduit, même dans le désert qui semble n'avoir ni limites, ni fin. »

Rodolphe Bruneau-Boulmier,
Mars 2010

Jean-Claude Pennetier piano

Artiste emblématique de l'école française, riche d'un parcours musical varié (musique contemporaine, pianoforte, direction d'orchestre, musique de chambre théâtre musical, composition, enseignement), Jean-Claude Pennetier trouve son expression privilégiée dans ses activités de pianiste récitaliste.

Formé au CNSMD de Paris, il se distingue dans les concours internationaux – Premier Prix Gabriel Fauré, Deuxième Prix Marguerite Long, Premier nommé du Concours de Genève, Premier Prix du Concours de Montréal – avant d'entamer une brillante carrière qui lui permet d'accompagner, aussi bien en France qu'à l'étranger, des orchestres de renommée internationale parmi lesquels l'Orchestre de Paris, la Staatskapelle de Dresde, l'Orchestre National de Lille ou le NHK de Tokyo. Invité de festivals prestigieux tels que La Roque d'Anthéron, Prades, Seattle ou Les Nuits de Moscou, il effectue de fréquentes tournées aux États-Unis et au Canada, où il se produit en récital, en musique de chambre et en tant que soliste avec orchestre.

Ses disques Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms et Debussy (chez Lyrinx) ont reçu les

meilleures distinctions de la presse musicale. Au nombre de ses enregistrements récents figurent la musique de chambre de Ravel et deux disques Mozart réalisés en collaboration avec Michel Portal et le Quatuor Ysaÿe. Et c'est en 2009 qu'est paru le premier volume de l'intégrale que Jean-Claude Pennetier consacre à l'œuvre pour piano de Fauré et dont il est aujourd'hui l'un des plus grands interprètes ; paru sous le label Mirare, cet enregistrement a été récompensé d'un Diapason d'Or.

Autumn Sonatas

A season of transition, for the heat of summer, of life, is over: a new mildness is present in the air, the light, the paling skies. It is the month when the threat of decline first takes shape, and it is perhaps that threat which makes so precious the splendour of these October days when life blazes its last. The season of fruits, of harvests, of abundance. Maturity. In 1826, then in 1828, in the autumn, at the moment when Schubert inscribed the double bar at the end of his 'Fantasy' Sonata in G major and his Sonata in A major respectively; his miller's apprentice had already become one with the brook, hoping for a life beyond; his vocal quartet sang of *Grab und Mond* (The grave and the moon), and his lied *Der Wanderer an den Mond* (The traveller addresses the moon) too was completed. After these journeys, these wanderings to the gates of death, there would still be a few sonatas, long desolate expanses on the keyboard, without words, without phrases. What is it that runs through them? *Das Fremde* (the strange, the alien) and *die Sehnsucht* (longing), or footsteps in the snow. For all their gigantic dimensions and their status as final utterances, nothing

in these crepuscular works betrays fatigue or flagging powers. The *Molto moderato* which begins the Sonata in G major D894 is a calm sheet of water, a still lake, but one whose outlines are sharp and precise. The opening of the Sonata D959 will reveal the undulations of this landscape, its abruptnesses, its cascades. But both works, in their so-called 'heavenly lengths', take us on a journey through perilous balances. If the first sonatas, diligent exercises, did not seem in search of anything specific – they merely swam with the contemporary stream, purely Classical in their drift, to the point where the composer sometimes abandoned them en route (for it was not worth the trouble of writing out the recapitulation) or left them unfinished as one does a sketch – the late sonatas, emerging from these blank pages darkened with experiments and mistakes, dare to do what no one had previously attempted on the keyboard. To be sure, Beethoven had already broken down the frontiers, but Schubert opened up the valleys. In these distant countries, it was daring indeed to write first movements that take their time. He allowed shadows to settle on his music, to creep in between the voices. The timescale of the Sonata in G major D894



(post-Beethovenian, since the Sonata op.111 dates from 1822) is launched in leisurely fashion. Right from the first notes, we are in the presence of eternity. Schubert had never before used this tonality for a sonata – now the repeated chords, always stated *pp*, make the theme seem like a motionless journey. We are sometimes on the verge of improvisation in the development of this movement, whence doubtless the idea of 'fantasy'. And although Beethoven was still very much alive in 1826, Schubert placed himself on the sidelines and sought a different way. All he had to do was thwart the passage of time: like a barcarolle, his first movement follows the course of a stream to lead us towards the theme and variations of the ensuing Andante. With its tonal ambiguity, its major sections still more yearning than those in the minor, its rhythmic liberties, Schubert gives this Andante the feeling of living movement lacking in the initial *Molto moderato*. Without forgetting Vienna and the 'valse nobles' he was composing at this very time, the Menuetto conveys the same sentiment Schubert expressed when he wrote to his friend Bauernfeld in 1826 to thank him for singing this 'tender cry of sorrow'. Fantasy there certainly is in the last movement of this

sonata. A rondo bordering on improvisation, it tries to lose us in its tonalities, and succeeds. Inspired colours are to be found here, with the helpless innocence of a melody that appears in C minor towards the end of the work. Schubert reaches the heights of poetry when it modulates into the major, proffering a coda of the utmost lightness, timid, on tiptoe: the music vanishes into thin air. More physically present, the Sonata in A major D959 begins with violent syncopated accents in the bass followed by chromaticisms, asserting a hieratic authority with its solemn affirmation. But by way of the flowing arpeggiated triplets which conclude this first movement we slip as if by magic into the *Andantino*. The heart feels a pang of anguish: this is the moment of renunciation, the weariness of the traveller, the painful solitude of this *Wanderer* near the end of the road. Even the tempest of the central episode, the hallucination of the elements, the violence of these chords wrenched from the melody cannot stem the mood of resignation, the return of the theme, more yearning than ever. Though the bells announce a human element, the presence of a village, the traveller – like a figure from Caspar David Friedrich – turns his back on

civilisation to contemplate the immensity of nature. But such a renunciation would be sentimentalism. There is no affectation about Schubert. Pulling itself together, the Scherzo offers tumbling chords and expands the space into modernity with its buoyant, capricious curves. After this eventful episode, the Rondo finale consoles us in an outpouring of pent-up lyricism. We move onwards, but time is no longer of any importance; the aim is eternity. And to achieve that goal, Schubert makes use of his secrets: fluidity, virtually continuous triplet movement, repetitions in which changes of key modify the perspective, and silences like final intakes of breath before the broad expanse of the landscape. As we all know, true calm is impossible. And one thinks of Büchner's almost contemporary prose fragment *Lenz*, whose eponymous protagonist, on the verge of madness, cries:

'You see, Pastor, if only I could no longer hear that, it would help me.'

'What is that, my dear friend?'

'Can't you hear anything? Can't you hear the terrible voice that shouts everywhere on the horizon and which people usually call silence? Since I have been in this silent valley, I have heard it all the time, it won't let me



sleep; yes, Pastor, if only I could sleep!'

There are such silences in the late sonatas of Schubert. Silences that grip, surprise or reassure. And Jean-Claude Penner, who has never allowed Schubert's works to leave his repertory, knows just how precious those moments are. Whether playing in trio formation with Régis Pasquier and Roland Pidoux in 1980, piano four hands with Christian Ivaldi, or alone in the spiritual immensity, the interpreter of this recording has always sung the tragic, sorrowful gentleness of the composer. And it is with *Ce peu de bruits* by the poet Philippe Jaccottet, a lover of Schubert's late sonatas, that we share the unfathomable paradoxes of these works, testimony of an irreplaceable beauty, consolation or contemplation of these human realms we inhabit: 'There it is. There is what remains inexplicably standing, against the severest storms, against the attraction of the void; there is what, in the end, deserves to be loved: the tender pillar of fire that guides you, even in the desert which seems to have neither limits nor end.'

Rodolphe Bruneau-Boulmier,
March 2010

Jean-Claude Pennetier piano

One of the emblematic artists of the French school, Jean-Claude Pennetier has enjoyed a rich and varied musical trajectory (contemporary music, the fortepiano, conducting, chamber music, music theatre, composition, teaching), but now favours the piano recital as his privileged field of expression.

Trained at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, he distinguished himself in several international competitions – First Prize in the Gabriel Fauré Competition, Second Prize in the Marguerite Long Competition, Most Distinguished Candidate at the Geneva Competition, and First Prize in the Montreal Competition – before embarking on a brilliant career in which he has appeared both in France and abroad with such internationally renowned orchestras as the Orchestre de Paris, the Staatskapelle Dresden, the Orchestre National de Lille, and the NHK Orchestra of Tokyo. He is the guest of prestigious festivals like La Roque d'Anthéron, Prades, Seattle, and the Moscow Nights, and also frequently tours the United States and Canada, where he appears in recitals and chamber music and as a soloist with orchestra.

His recordings of Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms and Debussy (for Lyrinx) have received the highest distinctions from the musical press. Among his recent recordings are the chamber music of Ravel (Saphir Productions), and two Mozart CDs with Michel Portal and members of the Ysaÿe Quartet. The year 2009 saw the appearance of the first volume of Jean-Claude Pennetier's complete recording of the piano works of Fauré, of which he is one of today's most eminent interpreters; this release on the Mirare label was awarded a Diapason d'Or.

Herbstsonaten

Jahreszeit des Übergangs. Die Leidenschaftlichkeiten des Sommers, des Lebens sind verklungen. Eine Art Sanftmut ist zugegen. Sie liegt in der Luft, im Licht und im verblassenden Himmel. Es ist der Monat, in dem die Bedrohung des Zerfalls ihren Umriss in die Natur zeichnet und vielleicht ist es gerade diese Bedrohung, die der Herrlichkeit dieser Oktobertage einen so hohen Preis zuteilt, da wo das Leben ihre letzten Flammen nochmals auflodern lässt, um dann endgültig zu verglimmen. Es ist die Zeit der Früchte, der Ernte, der Überfülle. Reifezeit. 1826 und später im Jahre 1828: Im Herbst, in dem Augenblick, in dem Schubert den doppelten Taktstrich seiner *Fantasie-Sonate in G-Dur* oder seiner *Sonate in A-Dur* niedersetzt; der Müller hat sich derweilen schon zum Bach begeben, mit der Hoffnung auf ein Jenseits; das Gesangsquartett singt *Grab und Mond* und das Lied *Der Wanderer an den Mond* ist ebenfalls vollendet. Nach diesen Reisen, jenen Irrfahrten an die Toren des Todes, erklingen nun am Klavier einige Sonaten: *Trostlose Weiten*, ohne Worte, noch Sätze. Was sie durchquert? Es sind die *Fremde* und die *Sehnsucht*, oder die im

Schnee zurückgelassenen Fußstapfen. Gigantisch und Vollkommen gewiss, aber nichts kann weder die Ermattung noch den Schwund dieser dämmernden Werke in Worte umsetzen. Das *Molto Moderato*, womit die *Sonate in G-Dur D 894* eröffnet, ist ein weitläufiges Gewässer, ein statischer See, dessen Umriss jedoch klar und deutlich gezeichnet ist. Der Anfang der *Sonate D 959* wird ihrerseits das Gefälle dieser Landschaft zeigen, ihre Stromschnellen und Kaskaden. In beiden Werken jedoch lassen wir uns auf den weitläufigen, auch als himmlisch gedeuteten Flächen in ungewissem Gleichgewicht tragen.

Auch wenn seine ersten Sonaten, fleißige Übungen der Sonatenform, nicht den Anschein einer bestimmten Suche geben, so dass sie auf halben Weg aufgegeben – zumal es nichts nützte, die Reprise zu komponieren – oder wie bei einer Skizze unvollendet belassen wurden (sie folgten einfach nur der Steigung, ein rein klassisches Spiel), so stammen die letzten Sonaten nichtsdestotrotz aus denselben geschwärtzten weißen Blättern, seien sie nun Versuche oder Fehlgriffe, und wagen das was kein Anderer mit dem Klavier zuvor gemacht hat. Gewiss, schon Beethoven hat zu seiner




Zeit die Grenzen der Sonatenform gesprengt, Schubert aber, dehnte ihre Täler weiter aus. Aus diesen entfernten Landstrichen, musste man erst diese ersten langwierigen Sätze wagen. Die Schattenseite wurde eingelassen, sich zwischen den Stimmen einschleichend. Die *Sonate in G-Dur D 894*, nach Beethovens letzter entstanden, zumal die Op.111 aus dem Jahre 1822 stammt, lässt das Tempo nur langsam eintreten. Von den ersten Noten an, ist es die Ewigkeit, die wiederkehrt. Schubert hatte nie zuvor diese Tonart für eine Sonate gewählt; dabei verwandeln die immer *pp* angedeuteten Akkorde dieses Thema in eine stillstehende Reise. Man verirrt sich in der Entwicklung dieses Satzes manchmal an die Grenze der Improvisation, weshalb ohne Zweifel auch die Idee der Fantasie herrührt. Auch wenn Beethoven im Jahre 1826 sehr wohl noch lebte, so setzt sich Schubert weiter ab, auf der Suche nach einem *anderen Elternteil*. Es reicht ihm allein, das Tempo zu überlisten. Wie eine Barkarole, so schmiegt sich der erste Satz an die Oberfläche des Baches um im Thema und Variationen des folgenden Andante zu münden. Durch die Zweideutigkeit ihrer Tonarten, der mehr noch als die Moll-Tonart nostalgischeren Dur-Tonart, wie ebenso

durch ihrer kühnen Rhythmik, verleiht Schubert diesem Andante die lebhafteste Bewegung, die im ersten Satz ignoriert wurde. Ohne Wien und die „noblen Walzer“ zu vergessen, die er in demselben Zeitraum komponierte, übersetzt das Menuett das, was Schubert seinem Freunde Bauernfeld im Jahre 1826 zum Danke dafür schrieb, dass dieser den „sanften Schmerzensschrei“ zu singen verstand. Von Fantasie ist im letzten Satz der Sonate durchaus zu sprechen. Dieses Rondo, das der Improvisation sehr nahe steht, versucht und schafft es, den Hörer in versuchten Tonalitäten zu ergreifen. Am Ende des Werkes erscheinen zuletzt geniale Farben einer von unbewaffneter Unschuld geprägten Melodie. Schubert gelingt die Dichtung, wenn man in die Dur-Tonart moduliert wird und wenn einem eine Coda ganz von schüchternen Leichtigkeit und auf Zehenspitzen dargeboten wird: Man verschwindet.

Physisch eher präsent, eröffnet die *Sonate in A-Dur D 959* mit ihren gewaltigen, am Bass gespielten synkopischen Akzenten und ihrer Chromatik und setzt sich, ganz hieratisch, in ihrer feierlichen Behauptung durch. Indessen gleitet man von dem Fluss arpeggierter Triolen, die diese Ouvertüre

beschließen, wie durch Zauber in das Andantino über. Das Herz krampft, es ist der Moment, in dem der von Müdigkeit überwältigte Reisende sich fallen lässt; die schmerzhaft Einsamkeit des Wanderers am Ende seines Weges. Selbst der Sturm der zentralen Passage, die Halluzination der Elemente oder die Erbarmungslosigkeit der dem Gesang entrissenen Akkorde können der Resignation, der Wiederkehr des immer nostalgischeren Themas nicht Halt machen. Auch wenn Glocken die Nähe eines Dorfes ankündigen, der Wanderer kehrt – ganz wie eine Figur Friedrichs – der Zivilisation den Rücken zu, um die unendliche Weite der Natur zu betrachten. Ein solches sich gehen lassen wäre da reine Sentimentalität. Schubert aber ist von jeglicher Manieriertheit weit entfernt. Erneut gefasst, bietet das Scherzo ein Gefälle von Akkorden und öffnet in aller Modernität durch ihre in den Lüften gezogenen eigensinnigen Kurven den Raum. Aus diesen Zwischenfällen heraus erscheint das abschließende Rondo, das durch seinen befreiten lyrischen Ausbruch Trost spendet. Es wird voran geschritten. Das Tempo, es ist nicht mehr von Wichtigkeit: Die Ewigkeit ist das Ziel. Und dafür wendet Schubert seine geheimen Mittel an: Der rege Fließen, der



fast kontinuierliche Lauf der Triolen, die Wiederholungen, die durch den Wechsel der Tonarten in ein neues Licht gerückt werden oder die Stille, ganz als wäre sie letzte Erschütterung oder Atemzug beim Anblick der weiten Landschaft. Man weiß es, die wahre Stille ist unmöglich. Und so denkt gar einer an die Erzählung Büchners, der quasi ein Zeitgenosse Schuberts war, dessen Hauptperson, Lenz, an der Grenze des Wahnsinns ausruft: „Sehn Sie, Herr Pfarrer, wenn ich das nur nicht mehr hören müsste, mir wäre geholfen.“ – „Was denn, mein Lieber?“ – „Hören Sie denn nichts? Hören Sie denn nicht die entsetzliche Stimme, die um den ganzen Horizont schreit und die man gewöhnlich die Stille heißt? Seit ich in dem stillen Tal bin, hör ich's immer, es lässt mich nicht schlafen; ja, Herr Pfarrer, wenn ich wieder einmal schlafen könnte!“

Solch große Stille prägt die letzten Sonaten Schuberts. Stille, die zerreißt, überrascht oder Zuversicht bringt. Und Jean-Claude Pennetier, dessen Repertoire sich nie von dem Werk des Komponisten getrennt hat, kennt den Wert solcher Momente. 1980 im Trio, zusammen mit Pasquier und Pidoux, Vierhändig mit Christian Ivaldi oder allein in der Unendlichkeit der spirituellen Weite –

der Interpret dieser Aufnahme hat immer die tragische und von Schmerz durchdrungene Sanftmut des Komponisten gesungen. Somit schließen wir mit den Worten aus dem Lyrikbuch *Ce peu de bruits* des Dichters Philippe Jaccottet, Liebhaber von Schuberts letzten Sonaten und teilen die unerklärliche Paradoxie seiner Werke, Zeugen einer unersetzlichen Schönheit, Trost oder Betrachtungen dieser menschlichen Reiche: „Endlich. Endlich etwas, das auf unerklärliche Weise standhält, den schlimmsten Stürmen, den Sog der Leere abwehrend. Endlich etwas, das definitiv unsere Liebe verdient: Die sanfte Lichtsäule, die uns führt, selbst in der Wüste, die keine Grenze, kein Ende zu haben scheint.“

Rodolphe Bruneau-Boulmier,
März 2010

Jean-Claude Pennetier, Klavier

Jean-Claude Pennetier zählt zu den emblematischsten Artisten der französischen Musikschule. Obgleich er einen auffallend vielseitigen Parcours in der Musik aufweist (zeitgenössische Musik, Klavier, Dirigieren, Kammermusik, Musiktheater, Komposition, Lehre), findet Jean-Claude Pennetier letztendlich im Klavierrecital vollste Ausdruckskraft.

Seine Ausbildung hat Jean-Claude Pennetier vom Konservatorium (CNSMD) in Paris erhalten. Er zeichnete sich sogleich in Internationalen Wettbewerben aus: Erster Preis des Gabriel-Fauré-Wettbewerbs, zweiter Preis des Marguerite-Long-Wettbewerbs, Ersternannter des Genfer Wettbewerbs, Erster Preis im Wettbewerb von Montreal. Sogleich trat er eine brillante Karriere an, die ihn regelmäßig mit Spitzenorchestern nicht nur in Frankreich, wie auch im Ausland zusammenführt: (Orchestre de Paris, Staatskapelle Dresden, Orchestre National de Lille oder NHK in Tokio).

Alljährlich in den prestigereichen Festivals wie „La Roque d’Anthéron“, „Prades“, „Seattle“ oder „Moskauer Abende“ eingeladen, geht er ebenfalls auf Tournee in die USA und nach Kanada, wo er im Recital,

in Kammermusikformation oder als Solist mit Orchester auftritt.

Seine bei Lyrinx erschienenen Aufnahmen von Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms und Debussy haben die beste Kritik der Musikpresse erhalten. Unter seinen jüngsten Aufnahmen sind die Kammermusik von Ravel und zwei an Mozart gewidmete CDs zu zählen, die zusammen mit Michel Portal und dem Quartett Ysaÿe realisiert wurden. 2009 erschien das erste Album der Integralaufnahme, die Jean-Claude Pennetier der gesamten Klaviermusik von Fauré widmet, worin er als einer der größten Interpreten gilt; bei dem Label Mirare erschienen, wurde diese Aufnahme mit dem „Diapason d’Or“ ausgezeichnet.



Translation / Charles Johnston
Übersetzung / Daniela Arrobas

Enregistrement réalisé à la Ferme de Villefavard en novembre 2009 / Direction artistique et montage : Etienne Collard /
Prise de son : Frédéric Briant / Conception et suivi artistique : René Martin et Maud Gari / Design : Jean-Michel Bouchet –
LM Portfolio / Réalisation digipack : saga illico / Photos : François Sechet / Piano et accord : Denijs de Winter, Pianomobil /
Fabriqué par Sony DADC Austria. / © & © 2010 MIRARE, MIR 119
www.mirare.fr

La Ferme de Villefavard en Limousin : un lieu d'enregistrement hors du commun, une acoustique exceptionnelle.

La Ferme de Villefavard se situe au milieu de la magnifique campagne limousine, loin de la ville et de ses tourmentes. Les conditions privilégiées de quiétude et de sérénité qu'offre la Ferme permettent aux artistes de mener au mieux leurs projets artistiques et discographiques. Un cadre idéal pour la concentration, l'immersion dans le travail et la créativité...

L'architecte Gilles Ebersolt a conçu la rénovation de l'ancienne grange bl ; son acoustique exceptionnelle est due à l'acousticien de renommée internationale Albert Yaying Xu, auquel on doit notamment la Cité de la Musique à Paris, l'Opéra de Pékin, La Grange au Lac Evian ou la nouvelle Philharmonie du Luxembourg.

La Ferme de Villefavard en Limousin est aidée par le Ministère de la Culture/DRAC du Limousin, et le Conseil Régional du Limousin.

La Ferme de Villefavard in the Limousin is an extraordinary recording venue equipped with outstanding acoustics. La Ferme de Villefavard, located amid the magnificent countryside of the Limousin, far from the hustle and bustle of the city. This unique and serene environment offers musicians the peace of mind necessary to support their artistic and recording projects in the best possible environment imaginable. The local is an ideal setting for concentration, immersion in one's work and creative activity.

The architect Gilles Ebersolt conceived the renovation of the converted granary, originally built in the beginning of the last century. Its exceptional acoustics were designed by Albert Yaying Xu, an acoustician of international renown whose most notable projects include the Cité de la Musique in Paris, the Beijing Opera, La Grange au Lac at Evian and the next Philharmonic Hall in Luxembourg.

La Ferme de Villefavard is supported by the Ministry of Culture/DRAC of Limousin as well as the Regional Council of Limousin.

La Ferme de Villefavard en Limousin: ein nicht alltäglicher Aufnahmeort mit einer einzigartigen Akustik.

Der frühere Bauernhof de Villefavard liegt mitten in der herrlichen Landschaft der französischen Region Limousin, weitab vom Lärm und Stress der Stadt. Diese Oase der Ruhe und Stille bietet den Künstlerinnen und Künstlern ideale Bedingungen, um ihre Projekte und Aufnahmen zu realisieren, den perfekten Rahmen, um sich konzentriert in kreative Arbeit zu versenken...

Die Pläne für die Renovation des ehemaligen Getreidespeichers entwarf der Architekt Gilles Ebersolt; die hervorragende Akustik verdanken wir dem international bekannten Akustiker Albert Yaying Xu, dem bereits die Akustik der Cité de la Musique in Paris, der Oper von Peking, der Grange au Lac in Evian sowie der Philharmonie Luxemburg anvertraut wurde.

Die Ferme de Villefavard wird vom Kulturministerium/DRAC der Region Limousin sowie dem Regionalrat Limousin unterstützt.



