

SONORITÉS PERDUES

BEETHOVEN



HYUNJI KIM
PIANO



SONORITÉS PERDUES

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Sonate n° 5 op. 10 n° 1 (Pianoforte Walter 1792)

1. I. Allegro molto e con brio — 5'36
2. II. Adagio molto — 7'55
3. III. Finale : Prestissimo — 4'29

Sonate n° 30 op. 109 (Pianoforte Graf 1826)

4. I. Vivace, ma non troppo / Adagio espressivo — 3'41
5. II. Prestissimo — 2'31
6. III. Gesangvoll, mit innigster Empfindung (Andante molto cantabile ed espressivo) — 12'09
 - Var. I (Molto espressivo)
 - Var. II (Leggiermente)
 - Var. III (Allegro vivace)
 - Var. IV : Etwas langsamer als das Thema (Un poco meno andante cioè è un poco più adagio come il tema)
 - Var. V (Allegro, ma non troppo)
 - Var. VI (Tempo I del tema)

Quinze Variations avec fugue op. 35 (Piano Steinway 2017)

7. Introduzione col basso del tema (Allegretto vivace) - Tema — 3'39
8. Var. I — 39''
9. Var. II — 53''
10. Var. III — 42''
11. Var. IV — 40''
12. Var. V — 46''
13. Var. VI - Var. VII (Canone all'ottava) — 1'21
14. Var. VIII — 45''
15. Var. IX — 44''
16. Var. X — 48''
17. Var. XI-XII — 1'28
18. Var. XIII — 43''
19. Var. XIV (Minore) — 1'15
20. Var. XV (Maggiore, largo) - Coda — 4'47
21. Finale : Alla fuga (Allegro con brio - Andante con moto) — 4'54

Durée totale — 60'45

HYUNJI KIM — piano

Du vivant de Beethoven, le piano(*forte*) connaît une période d'évolution décisive. Depuis son invention par le facteur de clavecin Bartolomeo Cristofori au tout début du XVIII^e siècle, ses successeurs n'ont eu de cesse d'innover, aboutissant à des instruments dotés de caractéristiques uniques selon leur origine géographique. Ces transformations successives finiront par conduire, au XIX^e siècle, à un instrument proche de notre piano moderne. Un progrès impressionnant, quand on se rappelle des instruments au toucher relativement « rigide », encore si fréquents au XVIII^e siècle : dans une lettre à Marianne von Genzinger datée de 1790, Haydn se plaint en effet des instruments de son ami Anton Walter qui, malgré leur excellente réputation, étaient si inégaux que « seul un instrument sur dix pouvait vraiment être qualifié de “bon” ». En effet, les pianos Walter étaient non seulement coûteux, mais connus pour la lourdeur de leur mécanique, ce qui les rendait difficiles à jouer.

Au fil de notre découverte des pianos anciens, une question a peu à peu émergé : ne sommes-nous pas trop habitués à la sonorité relativement homogène des pianos modernes, que nous entendons dans toutes les salles de concert ? Cette standardisation, bien que techniquement avantageuse, n'a-t-elle pas appauvri l'expression des instruments, les rendant quasiment uniformes et sans caractère ? Les facteurs de *pianoforte*, tels que Walter, Stein et Graf, ainsi que les compositeurs comme Beethoven, étaient engagés dans une quête vers de nouvelles sonorités, une exigence qui a façonné les styles et l'esthétique de leur époque. La relation entre l'évolution des instruments et le développement du style d'un compositeur n'est en effet pas qu'un simple jeu de causalité : il s'agit plutôt d'un dialogue mutuel. Chaque progrès technique ouvre la voie à de nouvelles possibilités expressives, les facteurs étant eux-mêmes inspirés par les démarches sonores novatrices des compositeurs, esprits créateurs transcendant les limites des instruments de leur époque.

L'étude des pianos anciens permet à l'interprète de dévoiler de nouvelles perspectives, mais cela ne signifie pas pour autant que le piano moderne soit dénué de valeur. Nous voulons plutôt souligner par-là les difficultés auxquelles les interprètes contemporains sont confrontés. Grâce aux sonorités uniques des pianos anciens, l'interprète peut renouer avec l'esprit d'une époque révolue, plus facilement qu'à travers un instrument moderne, qui s'est fortement

éloigné de ses origines. Gilles Deleuze écrivait à propos d'*À la recherche du temps perdu* de Proust que « la *Recherche* n'est pas simplement un effort de souvenir, une exploration de la mémoire : "recherche" doit être pris au sens fort, comme dans l'expression "recherche de la vérité" ». Ce jugement entre profondément en résonance avec notre propre approche de l'interprétation sur instruments d'époque : jouer sur un piano ancien, c'est transmettre *l'esprit* de l'époque, non par simple nostalgie, mais dans volonté de quête vers la *vérité* sonore.

En prêtant une attention particulière aux instruments anciens, nous pourrions sensibiliser les oreilles modernes à l'écoute d'une expressivité sonore révolue : passé et présent pourront alors se rejoindre. La musique de Beethoven, à la fois si intemporelle et si actuelle, nous a semblé le vecteur idéal de cette démarche. Pour l'enregistrement, des instruments représentatifs, à la fois des différentes périodes de la vie du compositeur et des étapes de l'évolution du piano, ont été choisis ; ces instruments témoignent de la diversité sonore que Beethoven a pu lui-même expérimenter.

Nous rappelons que Beethoven composa l'essentiel de son œuvre en étant frappé de surdité, ce qui ne fut sans doute pas étranger à sa démarche consistant à repousser constamment les limites des instruments de son époque. Alfred Brendel nous dit bien que « les œuvres pour piano de Beethoven anticipaient largement sur la facture de l'instrument. Il a fallu attendre plusieurs dizaines d'années après sa mort avant de trouver des pianos, et des pianistes, qui soient à la hauteur de la *Sonate "Hammerklavier"* ». Explorer les possibilités des pianos anciens permet de se rapprocher de cet esprit pionnier, en essayant de comprendre comment Beethoven percevait, malgré tout, les capacités de chaque instrument : cette compréhension approfondie ne peut qu'enrichir l'interprétation et rendre justice aux intentions originales du maître.

Les instruments utilisés pour l'enregistrement (Walter et Graf) ont été choisis pour leur cohérence avec les périodes de composition des œuvres présentées sur le disque. Nous rappelons cependant qu'aucun instrument, même conservé avec le plus grand soin, ne peut rester éternellement dans son strict état d'origine, car les matériaux organiques qui le composent (bois, cuir, tissu...) subissent inévitablement des transformations au fil du temps.

Le jeu sur piano ancien ne témoigne ainsi pas tant d'une volonté de strict voyage dans le temps, que d'une volonté de renouer avec l'énergie créatrice d'une époque révolue.

Le choix d'un piano moderne (Steinway) pour les *Variations héroïques* s'explique pour sa part par la nature même de cette œuvre, qui se caractérise par la reprise d'un même thème tout au long des variations, suggérant une idée de continuité temporelle.

Le programme s'ouvre avec la *Sonate* n° 5, œuvre de jeunesse qui maintient d'un bout à l'autre une tension constante, grâce notamment à des contrastes intenses et à la densité du travail motivique, mais aussi à des disparités extrêmes dans les dynamiques, les registres et les rythmes, ainsi qu'entre les caractères des différents mouvements. On notera dans le *finale* une préfiguration du fameux motif de la *Symphonie* n° 5, œuvre sise dans la même tonalité de *do* mineur. Cependant, contrairement à la *Symphonie*, la *Sonate* ne se termine pas par une victoire triomphale de la joie sur la souffrance, mais témoigne plutôt d'une lutte solitaire et intérieure.

La *Sonate* n° 30 fait pour sa part partie des trois dernières sonates de Beethoven. Le compositeur a travaillé simultanément sur les trois œuvres, sans pour autant les regrouper sous un même numéro d'opus, comme pour mieux les individualiser. Daniel Barenboim disait que « dans cette sonate, on a le sentiment que la musique a déjà commencé – comme si l'on montait dans un train en marche : la musique doit déjà exister dans l'esprit du pianiste ».

Edward Said soulignait pour sa part que l'œuvre avait été composée « au-delà de l'achèvement ». Les deux premiers mouvements reflètent la fragilité de l'être humain, qui erre, tâtonne et souffre – à l'image de Beethoven lui-même. Le *finale* évoque pour sa part un amour infini, mais aussi une quête du pardon, symbole de la bonté de Dieu.

Les *Variations héroïques* témoignent d'une foi en l'humanité similaire à celle clamée par le *finale* de la *Symphonie* n° 9, tout en incarnant l'espoir que Beethoven nourrissait pour un héros de son temps, dont il attendait, de façon quasi-messianique, la venue. Une semaine après avoir

achevé la version définitive de son fameux *Testament de Heiligenstadt*, Beethoven annonça fièrement à la maison d'édition Breitkopf & Härtel avoir terminé ses les *Variations* opp. 34 et 35, œuvres écrites, selon ses propres termes, dans un « style véritablement nouveau ». Ces compositions, témoignages manifestes de l'aboutissement des recherches de Beethoven sur le piano, l'aidèrent à surmonter la crise profonde qu'il traversait. Leur force quasi-surhumaine révèle l'extrême capacité de résilience dont le compositeur était capable.

Le présent enregistrement invite ses auditeurs à redécouvrir les différentes facettes de la musique de Beethoven, en révélant les subtilités expressives qui se cachent à l'envers des notes et des instruments. Il s'agit d'un voyage sonore tissant le fil du temps, et permettant d'apprécier la richesse et la diversité des sonorités anciennes, tout en révélant les liens entre chaque instrument et les intentions musicales de Beethoven. Plus qu'un simple hommage au maître allemand, notre démarche s'apparente à une célébration de l'évolution de l'instrument et de son expressivité musicale. Elle constitue surtout un éloge de l'« Humanité », à travers la musique de Beethoven : la *Sonate* n° 5 peint le portrait d'un homme en quête de lui-même, en proie à une souffrance récurrente ; à l'autre bout de la vie de Beethoven, la *Sonate* n° 30 se veut le reflet de la miséricorde divine ; enfin, les *Variations héroïques* clament la venue d'un héros porteur d'espoir pour l'Humanité toute entière. À travers ce parcours, notre passion pour l'art de Beethoven et pour les instruments qui l'ont porté se partage, tout en invitant à écouter, ressentir et vivre la richesse des sonorités perdues.

Hyunji Kim

During Beethoven's lifetime, the (forte)piano underwent a period of decisive development. Since its invention by the harpsichord builder Bartolomeo Cristofori at the very beginning of the 18th century, his successors had continued to innovate, resulting in instruments with unique characteristics depending on their geographical origin. These successive transformations eventually led, in the 19th century, to an instrument similar to our modern piano. This was to represent a significant advance, when taking into account the relatively 'stiff' feel of the instruments that were still so common in the 18th century: in a letter to Marianne von Genzinger in 1790, Haydn complained that his friend Anton Walter's instruments, despite their excellent reputation, were so inconsistent that 'only one instrument in ten could really be called "satisfactory"'. Indeed, Walter pianos were not only expensive but also known for their 'inflexible' key action, which made them difficult to play.

In the course of our discovery of early pianos, a question has gradually emerged: are we not too accustomed to the relatively homogeneous sound of modern pianos, that we hear in all concert halls? Has not this standardisation, although technically advantageous, impoverished the expression of the instruments, making them virtually uniform and devoid of personality? Fortepiano makers such as Walter, Stein and Graf, as well as composers like Beethoven, were engaged in a quest for new sounds, a quest that shaped the styles and aesthetics of their time. The relationship between the evolution of instruments and the development of a composer's style is not simply one of causality: rather, it is a mutual dialogue. Each technical advance opens the way to new expressive possibilities, with the makers themselves inspired by the innovative approaches to sound by the composers; creative minds transcending the limitations of the instruments of their time.

The study of early pianos allows the performer to unveil new perspectives, but this does not mean that the modern piano is devoid of value. Rather, our aim is to highlight the difficulties faced by contemporary performers. Thanks to the unique sonorities of early pianos, the performer can reconnect with the spirit of a bygone era more easily than with a modern instrument that has moved a long way from its origins. Gilles Deleuze wrote of Proust's *À la recherche du temps perdu* that 'la Recherche is not simply an effort to remember, an

exploration of memory: “recherche” must be taken in the enhanced sense, as in the expression “search for truth”. This judgement resonates deeply with our own approach to performing on period instruments: to play an early piano is to convey the spirit of the age, not simply out of nostalgia, but in a quest for sonic truth.

By paying particular attention to early instruments, we can make modern ears aware of an expressive sound that has long since vanished: past and present can then come together. Beethoven’s music, at once so timeless and so relevant today, seemed to us the ideal vehicle for this approach. For the recording, we have chosen instruments that are representative both of the different periods in the composer’s life and of the different stages in the development of the piano, instruments that bear witness to the diversity of sound that Beethoven himself was able to experiment with.

We should remember that Beethoven composed most of his work while deaf, which was no doubt a factor in his desire to constantly push back the limits of the instruments of his time. Alfred Brendel tells us that ‘Beethoven’s piano works largely anticipated the construction of the instrument. We had to wait several decades after his death before we found pianos, and pianists, that were up to the standard of the *Hammerklavier Sonata*’. Exploring the possibilities of early pianos brings us closer to this pioneering spirit, by trying to understand how Beethoven perceived the capabilities of each instrument: this deeper understanding can only enrich the interpretation and do justice to the master’s original intentions.

The instruments used for the recording (Walter and Graf) were chosen for their coherence with the periods of composition of the works presented on the disc. However, we would point out that no instrument, even when preserved with the greatest care, can remain forever in its precise original state, because the organic materials of which it is made (wood, leather, fabric, etc.) inevitably undergo transformations over time. Playing on an early piano is not so much an expression of a desire to travel back in time as a desire to reconnect with the creative energy of a bygone era.

The choice of a modern piano (Steinway) for the *Eroica-Variations* is explained by the very nature of this work, which is characterised by the repetition of the same theme throughout the variations, suggesting an idea of temporal continuity.

The programme opens with *Sonata* No. 5, an early work that maintains constant tension throughout, thanks in particular to intense contrasts and dense motivic work, but also to extreme disparities in dynamics, registers and rhythms, as well as between the characters of the different movements. The *finale* foreshadows the famous motive of *Symphony* No. 5. Unlike the *Symphony*, however, the *Sonata* does not end with a triumphant victory of joy over suffering, but rather bears witness to a solitary, inner struggle.

The *Sonata* No. 30 is one of Beethoven's last three sonatas. The composer worked on all three of these works simultaneously, without grouping them under the same opus number, as if to distinguish them more clearly. Daniel Barenboim once said that 'in this sonata, you have the feeling that the music has already begun – as if you were boarding a moving train: the music must already exist in the pianist's mind'. Edward Saïd declared that the work had been composed 'beyond completion'. The first two movements reflect the fragility of the human being, wandering, groping and suffering – just like Beethoven himself. As far as the *finale* is concerned, it evokes infinite love, but also a quest for forgiveness, a symbol of God's goodness.

The *Eroica-Variations* testifies to a faith in humanity similar to that proclaimed by the *finale* of *Symphony* No. 9, while at the same time embodying Beethoven's hope for a hero of his time, whose coming he awaited in a quasi-messianic way. A week after completing the final version of his famous *Heiligenstadt Testament*, Beethoven proudly announced to the Breitkopf & Härtel publishing house that he had finished his *Variations* opp. 34 and 35, works written, in his own words, in a 'truly new style'. These compositions, which clearly demonstrated the culmination of Beethoven's research on the piano, helped him to overcome the profound crisis he was going through. Their almost superhuman strength reveals the composer's extreme capacity for resilience.

This recording invites listeners to rediscover the different facets of Beethoven's music, revealing the expressive subtleties hidden behind the notes and instruments. It is a sound journey that weaves together the threads of time, allowing us to appreciate the richness and diversity of early sonorities, while revealing the links between each instrument and Beethoven's musical intentions. More than a simple tribute to the German master, our approach is a celebration of the evolution of the instrument and its musical expressiveness. Above all, it constitutes a tribute of 'Humanity', through the music of Beethoven: *Sonata* No. 5 paints the portrait of a man in search of himself, prey to recurring suffering; and towards the end of Beethoven's life, *Sonata* No. 30 is intended as a reflection of divine mercy; finally, the *Eroica Variations* proclaim the coming of a hero who will bring hope to the whole of humanity. Throughout this journey, we share our passion for Beethoven's art and the instruments that brought it to life, inviting listeners to hear, feel, and experience the richness of forgotten sounds.

Hyunji Kim



HYUNJI KIM

Après des études initiales dans son pays natal, la Corée du Sud, Hyunji Kim poursuit sa formation en France et en Allemagne, avec notamment Sir Andrés Schiff, Hortense Cartier-Bresson et Hie-Yon Choi, tout en bénéficiant des conseils précieux de Daniel Barenboim et Murray Perahia. Elle s'est produite en soliste et avec orchestre dans des salles telles que la Philharmonie de Paris, la Seine musicale et la Salle Pierre-Boulez de Berlin. Invitée des festivals de Colmar et de La Prée, elle participe également aux Académies Menuhin et Wilhelm-Kempff. Son intérêt pour les instruments anciens l'a amenée à étudier le *pianoforte* auprès de Daria Fadeeva. Hyunji a ainsi pu se produire au cours de plusieurs récitals consacrés à cet instrument, notamment au Musée de la Musique de Paris.

After initial studies in her native South Korea, Hyunji Kim continued her training in France and Germany, notably with Sir Andrés Schiff, Hortense Cartier-Bresson and Hie-Yon Choi, while benefiting from the invaluable advice of Daniel Barenboim and Murray Perahia. She has performed as a soloist and with orchestra in venues such as the Philharmonie de Paris, the Seine musicale and the Pierre-Boulez Saal in Berlin. Invited to participate in the Colmar and La Prée festivals, she has also taken part in the Menuhin and Wilhelm-Kempff Academies. Her interest in early instruments led her to study the pianoforte with Daria Fadeeva. Hyunji has performed in a number of recitals devoted to this instrument, notably at the Musée de la Musique in Paris.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier en tout premier lieu Daria Fadeeva, qui m'a fait découvrir le monde du piano ancien, ainsi que mes mentors Hie-Yon Choi, Hortense Cartier-Bresson et Maestro Andrés Schiff, qui m'ont guidée avec une grande générosité dans mon parcours musical. Je remercie également le parc instrumental du Conservatoire de Paris, pour m'avoir permis de jouer sur des pianos exceptionnels, ainsi que le département de Formation supérieure aux métiers du son du Conservatoire, pour la captation de l'enregistrement. Plus généralement, je remercie le Conservatoire de Paris pour avoir nourri mes rêves et m'avoir donné les moyens de les réaliser. Enfin, merci à ma famille et à mes amis pour leur soutien.

Hyunji Kim

© Initiale 2023 © Initiale 2025 – INL 28

Enregistrement réalisé en novembre 2023 par le Service audiovisuel du Conservatoire de Paris, édité par le Service des Éditions du Conservatoire de Paris, avec le soutien de la Fondation Meyer pour le développement artistique et culturel.

Prise de son et mixage : Jean Gauthier
Direction artistique : Lucas Bergeret

Avec le soutien de la

**FONDATION
MEYER
POUR LE
DEVELOPPEMENT
CULTUREL
ET ARTISTIQUE**

Coordination éditoriale : Louis Vigneron
Traduction anglaise : Christopher Bayton
Photographie : Sinae Kang
Réalisation graphique : Stéphane Gaudion
Communication : Alexandre Pansard-Ricordeau

INITIALE

LE LABEL DU **CONSERVATOIRE**