

**NOUS RESSEMBLONS AU PEUPLE
QUI REGARDE UNE ÉCLIPSE DE LUNE DANS
L'EAU : SI CELLE-CI EST AGITÉE,
IL S'ÉCRIE : VOYEZ COMME LE SOLEIL
SE BAT AVEC LA LUNE !**

Jean-Paul Richter, Le Déjeuner du penseur solitaire



DES LUNES ET DES FEUX

SCHUMANN · BRAHMS · BECK

ARIELLE BECK

Robert Schumann (1810-1856)

Grande Humoresque en Si bémol majeur op. 20

1. Einfach - Sehr rasch und leicht - Noch rascher - Ertes tempo - Wie im Anfang	5'42
2. Hastig - Nach und nach immer lebhafter und stärker - Wie vorher - Adagio	5'31
3. Einfach und zart - Intermezzo - Adagio	4'19
4. Innig - Schneller - Sehr lebhaft - Immer lebhafter - Stretta - Mit einigem Pomp	6'04
5. Zum Beschluss - Allegro	5'38

Johannes Brahms (1833-1897)

8 Klavierstücke op. 76

6. I. Capriccio - Un poco agitato	3'38
7. II. Capriccio - Allegretto non troppo	3'22
8. III. Intermezzo - Grazioso	2'31
9. IV. Intermezzo - Allegretto grazioso	2'05
10. V. Capriccio - Agitato, ma non troppo presto	2'57
11. VI. Intermezzo - Andante con moto	3'27
12. VII. Intermezzo - Moderato semplice	2'43
13. VIII. Capriccio - Grazioso ed un poco vivace	3'49

Arielle Beck (2009-)

14. Variations sur un thème de Robert Schumann	11'52
--	-------



Des lunes et des feux exprime d'abord une antithèse ; la lune symbolise l'introspection mélancolique, la rêverie du Kirghiz sur sa pierre dans Leopardi, un lieu proche et lointain au-delà du monde humain, tandis que le feu représente la passion, le courage, l'énergie terrestre et vitale. Ce contraste baroque est omniprésent chez Schumann, où se fait toujours sentir la tension entre les deux personnages-caractères que sont Eusébius et Florestan, inventés en référence aux jumeaux Walt et Vult de Jean Paul.

Le titre n'indique donc pas une simple opposition. Il souligne une complémentarité vivante. Schumann, dans l'esquisse d'un roman intitulé *Séléné*, renvoie à la déesse de la lune. Or, la lune brille par la lumière du soleil, qu'elle reflète, même quand se produit « l'éclipse de lune » dans l'ombre de la Terre, cette « lune rousse » si chère à Jean Paul (*Vie de Fixlein*, 1796) qui y voyait un lieu fécond. Le feu et la lune sont les éléments inséparables d'une même atmosphère musicale et poétique : l'un consume et apporte la chaleur et l'autre éclaire la nuit. Eusébius et Florestan sont réduits trop souvent à des entités strictement opposées, mais leurs interactions sont constantes et souvent fluides (par exemple dans les *Davidsbündlertänze* opus 6) : Eusébius est comme l'exacerbation de la rêverie de Florestan, et Florestan prolonge la flamme intérieure, l'intensité d'Eusébius. Le pluriel *Des lunes et des feux* suggère donc une multiplicité d'éclairages et de caractères liés et fait ainsi écho à une notion centrale dans l'esthétique de Schumann, qui se prolonge chez Brahms, surtout dans son opus 76 : *l'Humor*. Ce terme intraduisible ne se limite pas à l'humour au sens moderne, mais désigne précisément la constante corrélation des émotions, où le tragique et le léger, l'ombre et la lumière coexistent sans jamais s'exclure. On retrouve cette dualité vivante dans *l'Humoresque*, probablement l'une des œuvres de Schumann les plus bouleversantes, entre rires et larmes, aussi bien que dans les *Klavierstücke* opus 76 de Brahms, qui oscillent entre capricci et intermezzi ardents ou méditatifs. Cette tension traverse (je l'espère) tout le programme du disque, notamment dans ma composition, où je propose une lecture évolutive d'un thème cher à Schumann, Brahms et Clara. Ces deux derniers en ont écrit des variations et se sont cités l'un l'autre maintes fois, continuant de donner des clés au sujet de leurs inspirations musicales communes. Chaque variation est à mes yeux une nouvelle facette, une autre lune ou un autre feu projeté sur ce matériau originel.

Mes propres variations sur la fameuse et troublante première « Feuille d'album » en *fa* dièse mineur des *Bunte Blätter* opus 99 de Robert Schumann sont nées d'une improvisation, ensuite retranscrite puis retravaillée. On pourrait dire que la composition est dans ce cas une improvisation écrite plutôt qu'une simple « improvisation notée », d'autant que deux variations ont été totalement composées, sans avoir été improvisées. Je tiens malgré tout à ce caractère improvisé, ou plutôt à l'idée d'une création rapide, car c'est ce que m'inspire en particulier l'écriture de Schumann, dont l'évidente (et pourtant complexe) fluidité se crée aussi en rapport avec une nécessité fulgurante d'avouer les sentiments au moment de l'écriture

d'une œuvre ; du passage d'une intériorité à une extériorité qui ne peut prendre trop de temps. Le choix du genre de la variation s'inscrit dans la même logique ; il permet de découvrir peu à peu un thème sous de nombreux masques, tout en s'en libérant par moments, au détour d'un intermède ou d'une pièce que je qualifierais d'autonome. Ce phénomène est analogue à celui des cycles schumanniens, caractérisés simultanément par leur unité et l'autonomie de chaque pièce. Le cycle schumannien n'est jamais un cycle fermé ; c'est en quelque sorte constamment un cycle ouvert qui peut soit se re-cycler, soit s'ouvrir vers autre chose encore. L'idée du « cycle ouvert » a inspiré mes variations, retrouvant, dans la dernière, le thème originel de Schumann, transformé.

Il est très spécial de donner à mon tour une « version » de ce thème, qui a donné lieu à de si riches échanges musicaux entre Robert, Clara et Brahms. Dans le processus créatif du « cycle ouvert », je ressens un élan qui ne s'interrompt que rarement, comme l'atteste l'irrésistible et pourtant peu académique structure de l'*Humoresque*, composée en une semaine, qui fait de ses cinq parties une seule. L'élan, d'ailleurs, ne commence ni ne finit de façon perceptible : rien qu'en écoutant le début de l'opus 20, l'auditeur est directement plongé dans une atmosphère dont il prend connaissance sans avoir pu s'y préparer pleinement, par exemple à l'aide d'une introduction dont on ne sait d'où elle vient.

Dans l'écriture de Brahms, l'influence schumannienne demeure relativement implicite ; plus que dans ses précédentes œuvres pour piano, l'opus 76 ouvre une nouvelle période dans sa production pianistique et constitue selon moi l'œuvre pour piano la plus proche de R. Schumann, pour plusieurs raisons. À la fois éloigné du caractère démonstratif des premières œuvres et de l'accablante douleur des derniers opus, l'opus 76 est à mi-chemin entre le Brahms extraverti et le Brahms introverti. Nous naviguons entre les intermezzi et les capricci de la façon la plus naturelle possible, entre des atmosphères contrastées. D'où le caractère très paradoxal de l'opus, tout comme dans l'*Humoresque* de Schumann où règne l'*Humor*.

« L'humour, tel que je l'entends, n'est pas une simple plaisanterie, mais une succession de contrastes de sentiments, une alternance de sérieux et de sourire » (Lettre à son ami Heinrich Dorn, 1838). L'« humour » étrange qui « peint l'âme humaine dans toutes ses contradictions » semble démultiplié en une infinité d'émotions pourtant réunies en une seule. Il est bien intrigant de noter que le premier *Capriccio* de l'opus 76 de Brahms est probablement la pièce la plus terrible et nostalgique de tout l'opus... Cet oxymore musical cache peut-être des caractères ou atmosphères implicites que nous entendons inconsciemment ; nous ne devons probablement pas chercher à connaître la recette de ce contrepoint si ambigu et secret des sentiments intérieurs, les mêmes que Schumann suggère dans l'étonnante indication *Innere Stimme*, « voix intérieure » que l'interprète doit seulement penser dans sa tête ou faire sous-entendre sans la jouer trop expressément... Encore en 1854, Schumann dira : « Jean Paul m'a appris plus sur la composition que mes professeurs de musique. Son humour est celui qui pleure et rit en même temps. »

Arielle Beck

“IL N'Y A PAS DE SOLEIL SANS OMBRE, ET IL FAUT CONNAÎTRE LA NUIT”

Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*



Lunes et feux, ombre et lumière, soir et matin : les trois cycles que convoque le programme proposé ici, solidaires par-delà les frontières des siècles et unis par de multiples jeux d'échos et d'éclairages mutuels, font aussi se rencontrer l'âge mûr et la prime jeunesse ; la fin et le commencement.

1839 : c'est dans une période de grande ferveur musicale, et comme en un jaillissement spontané (huit jours suffiront pour que naissent ces quelques trente minutes de musique de la plus haute inspiration), que Robert Schumann compose *l'Humoresque*. Musicien déjà accompli, quoique jeune encore, il devait, quelques années plus tard, rencontrer celui qui serait tout ensemble un frère d'âme et un fils spirituel : Johannes Brahms. C'est en 1878 que ce dernier compose les *Klavierstücke* opus 76, que l'on considère souvent comme le cycle initiateur de l'ultime saison de la vie créatrice de Brahms ; cette première grande œuvre de la maturité aura toutefois connu de lointaines prémices, puisque la première pièce (un *Capriccio* en *fa* dièse mineur) existe dès 1871, et est offerte alors à Clara Schumann comme cadeau d'anniversaire. Un témoignage parmi tant et tant d'autres de la fécondité des échanges qui ont jalonné le parcours des trois musiciens et dont un, en particulier, retient notre attention : ce thème de Robert, extrait des *Bunte Blätter*, sur lequel, en 1854, en hommage à son ami qui est au plus mal, Johannes écrit, pour Clara, une série de variations, reprenant le fil d'une histoire entamée l'année précédente, lorsque Clara avait écrit sur le même thème ses propres variations – l'opus 20 de la compositrice. Cette histoire partagée, qui touche l'auditeur non seulement par la beauté poignante d'un thème ingénu et quasi enfantin et celle des monuments pianistiques qu'il a inspirés, mais aussi par ce qu'elle a d'humain et d'habité par la profondeur des amitiés artistiques qui en sont le cadre, est plus vivante que jamais : elle n'appartient pas seulement à l'Allemagne romantique, puisque, en 2024, c'est une jeune pianiste qui fait sien ce thème génial et, à son tour, le varie à sa manière – confondante d'audace et d'authenticité. À l'exacte image de la pluralité de l'art de Clara près de deux siècles auparavant, ce travail d'écriture vient naturellement prolonger, et comme parachever, l'interprétation que donne Arielle Beck des chefs-d'œuvre de ses grands aînés.

L'histoire se poursuit, mais ne se répète pas. Les trois cycles que ce disque donne à entendre se complètent sans se superposer et c'est singulièrement que chacun d'eux nous parle de la capacité du langage musical à entrechoquer non seulement les caractères et les humeurs – la pianiste l'explique magnifiquement et, surtout, le rend sensible à l'auditeur – mais aussi les catégories d'un temps que nos calendriers et horloges rendent parfois trop rigides et que la musique distend.

Chez Schumann comme chez Brahms, l'accomplissement est synonyme d'« enfance retrouvée à

volonté »¹ – selon la belle parole de Baudelaire. Le paradoxe de la miniature (intermezzi, capricci, variations...) mise à l'honneur au cœur de formes musicales de grande ampleur n'est, dans les cycles qui constituent notre programme, que l'un des aspects les plus audibles de cette quête essentielle de l'esprit d'enfance qui sous-tend les parcours des deux génies. Le dernier opus que Schumann dédie au piano est, significativement, cet hymne aux commencements que sont les *Chants de l'aube* ; et quelques mois avant l'*Humoresque*, il compose les *Scènes d'enfants* – dont il dira dix ans plus tard, dans une lettre adressée à Reinecke, qu'elles sont autant de « regards jetés en arrière par un homme qui prend de l'âge et pour les hommes de son âge »². Avancer, c'est apprendre à parler le langage de l'enfance et, en chemin, l'*Humoresque* explore les arcanes variés de ce langage : rire et pleurer à la fois (comme Robert dit à Clara l'avoir fait en composant son œuvre), se déguiser, prendre des masques et passer sans solution de continuité de la rêverie la plus abandonnée à l'énergie la plus primesautière (c'est le cas, en moins d'une minute, au début de la quatrième section) : n'est-ce pas l'expression d'une spontanéité, tantôt ludique tantôt grave, dont les enfants sont le mieux capables ? « *Einfach* » (littéralement « simple ») : cette notation qui non seulement coiffe le premier moment de l'*Humoresque*, mais est encore la seule à reparaître (en regard de la section centrale) ne désigne-t-elle pas cette grâce tout enfantine, qui dès les premières notes de l'œuvre s'offre dans l'évidence d'un émerveillement ? L'itinéraire que tracent les *Klavierstücke* opus 76 de Brahms s'origine quant à lui dans les tourments et les brumes d'une pièce fort sombre – ce *Capriccio* offert à Clara – mais n'en reste guère prisonnier : bientôt (« Le jour sort de la nuit comme d'une victoire »³ chante Victor Hugo), c'est la gaieté claire et débonnaire du deuxième *Capriccio* qui vient en dissiper les ombres. Celles-ci reviendront certes, à plusieurs reprises dans le cycle, hanter l'ancien enfant qui parle ici, mais qui n'en délivrera qu'avec plus de force expressive des berceuses déjà préfiguratrices de celles qui conféreront bientôt leur registre dominant à certains des derniers cahiers (l'opus 117, notamment) : ainsi, le thème initial de la troisième pièce (*Intermezzo*), syncopé et comme flottant à la crête d'arpèges éthérés, paraît tout à la fois bercer l'enfant imaginaire et en imiter le balbutiement.

Frères en innocence, frères en espérance : Schumann et Brahms le sont ; et il fallait, pour qu'ils le fussent, qu'ils soient allés aux confins de leurs nuits respectives : « L'heureuse innocence [...] se situe aux deux extrémités de cette vie ; elle en est le commencement et le dénouement ; elle est la

¹ *Le Peintre de la vie moderne*.

² Lettre du 6 octobre 1848, citée par Guy Sacre (*La musique de piano, dictionnaire des compositeurs et des œuvres*).

³ « Booz endormi » (*La Légende des siècles*).

double pureté qui, en deçà et au-delà de l'intervalle soucieux, encadre notre vie de conscience »⁴, écrit Vladimir Jankélévitch.

Que le dénouement retrouve le commencement : voilà le mystère qui peut-être échappe à la vie ordinaire, mais dont le langage musical peut découvrir le secret ; et c'est le cas, particulièrement, dans la forme qui s'est imposée à Arielle Beck pour les *Variations* qu'elle nous offre ici : une déclinaison de la forme « thème et variations » qui, après avoir exposé le thème et l'avoir fait suivre d'une série de métamorphoses, conclut en le faisant réentendre dans son état initial. Les *Variations Goldberg* de Bach, les *Variations sur un menuet de Duport* de Mozart, le mouvement final de la *Sonate* opus 109 de Beethoven obéissent à cette forme assez peu représentée dans le répertoire de la musique pour piano. Dans l'œuvre écrite et jouée ici par la jeune pianiste, l'exposition du thème de Schumann est suivie de variations qui déclinent la matière initiale en creusant tout le potentiel contemplatif et interrogateur à la faveur des techniques d'écriture les plus diverses et des explorations tonales les plus hardies : le thème se mue, dès la première variation qui le tapisse de doubles croches insidieuses, en une errance inquiète. Tout au long de la pièce, ce thème se transforme, se transfigure ; l'auditeur en perd parfois presque la trace... mais se surprend – avec délice – à le retrouver et à le reconnaître encore, tantôt émergeant du contrepoint d'une fugue, tantôt étrangement nimbé de trilles dans l'aigu du clavier, ou bien encore dissimulé jusque sous de touffus accords martelés en des rythmes de sicilienne. Mais au terme de ce parcours, après avoir vagabondé et s'être pleinement libéré, le thème de Schumann revient, non tout à fait tel qu'en lui-même – l'éternité l'aura changé, et l'on ne peut rentrer indemne d'un tel voyage : discrètement et étrangement harmonisé, mais essentiellement fidèle à sa courbe musicale et à sa simplicité originelle. Consolation ? Joie de retrouver une terre d'origine ? Sentiment d'une attente comblée ? Il appartient à chaque auditeur d'éprouver à sa manière l'émotion que fait naître le retour du thème. Inspirée par Schumann, Arielle Beck quant à elle revient à lui et, ce faisant, nous invite à acquiescer résolument à l'ordre d'un temps qui se révèle capable de rendre les choses à leur état premier tout en les enrichissant de dimensions qu'elles ne possédaient pas de prime abord.

Réconciliation entre le linéaire et le cyclique, le narratif et le contemplatif, le devenir et l'être : ces variations inédites sont bel et bien à l'image d'un album où l'histoire, se créant et se recréant à chaque instant, est une matière vivante et irisée, éclairée des mille feux du soir et de la jeunesse : de l'aube au couchant, les lumières sont sœurs.

Julie Sandler

⁴ *L'Innocence et la méchanceté*, p. 175.

ARIELLE BECK

Douée d'une maturité artistique singulière, Arielle Beck se produit sur des scènes prestigieuses dont le Festival de La Roque d'Anthéron, le Théâtre des Champs-Élysées à Paris, le Piano symphonique de Lucerne, les Variations musicales de Tannay, les Sommets musicaux de Gstaad, le Festival Piano aux Jacobins de Toulouse, le Festival classique de Menton, le Circulo de Bellas Artes de Madrid, les Rencontres musicales d'Évian à La Grange au Lac, les Schubertiada de Vilabertran, le Festival de Musique de chambre d'Arcachon, les Pianos Folies du Touquet, les Estivales d'ArtenetRA, la Vague classique à Six-Fours-les-Plages, La Folle Journée de Nantes et de Tokyo.

Elle est l'invitée d'orchestres tels que l'Orchestre national de Montpellier, l'Orchestre philharmonique de Marseille, l'Orchestre national des Pays de la Loire, l'Orchestre philharmonique de Nice, le Paris Mozart Orchestra, le Filharmonia Opolska (Pologne), l'Orchestre symphonique national d'Ukraine, le Tokyo City Philharmonic Orchestra (Japon), l'Orchestre de chambre de Mannheim (Allemagne), The Academy of St Martin in the Fields à Londres (UK), sous la direction de Lionel Bringuier, Lawrence Foster, Claire Gibault, Leo Hussain, Lio Kuokman, Paul Meyer, Jakub Montewka, Volodymyr Sirenko et Bruno Weil.

En musique de chambre, elle a partagé la scène avec Olivier Charlier, Matthew Hunt, Tomo Keller, Andrzej Krawiec, Aleksey Shadrin, Tedi Papavrami et David Walter.

Née en 2009 à Paris, Arielle Beck est formée par Igor Lazko – élève de Iakov Zak. Parallèlement, après ses premières années avec Anne-Lise Gastaldi et Billy Eidi au Conservatoire de la rue de Madrid à Paris, elle reçoit l'enseignement de Bruno Rigutto et Romano Pallottini avant d'entrer première nommée, à quatorze ans, au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris dans la classe de Claire Désert. Depuis sa neuvième année, elle est aussi conseillée par Stephen Kovacevich.

En 2018, sa précocité est couronnée d'un Premier Grand Prix au Concours international Jeune Chopin en Suisse présidé par Martha Argerich. En 2024, elle reçoit en Italie, le XX^e Elba Festival Prize qui récompense chaque année un jeune talent recommandé par George Edelman. Son parcours musical a également été soutenu par la Fondation l'Or du Rhin, Piano Cantabile et Lieven International Piano Foundation

Des lunes et des feux, enregistré à l'âge de quinze ans, est son premier album.



First and foremost, *Moons and Flames* are antithetical elements. The moon symbolises melancholic introspection, Leopardi's Kyrgyz dreaming on a moonstone, a near and far place located beyond the human world while flames represent passion, courage, earthly and vital energy. This baroque contrast is omnipresent in Schumann's work as well as the tension between the two characters – Eusebius and Florestan – which he invented in reference to Jean Paul Richter's twin brothers Walt and Vult.

Consequently, the title does not only suggest opposition. It emphasises a living complementarity. In the sketch for a novel entitled *Séléné*, Schumann was referring to the Goddess of the Moon. But the moon shines by reflecting the light of the sun, even when a "lunar eclipse" occurs in the shadow of the Earth; this is the "red moon" so dear to writer Jean Paul (*Fixlein's Life*, 1796), who viewed it as a fertile place. Flame and Moon appear as inseparable elements of a same musical and poetical atmosphere: the former consumes and brings heat while the latter illuminates the night. Eusebius and Florestan were too often viewed as strictly opposing entities. However, they constantly interact with each other, most of the time in a fluid way (e.g. *Davidsbündlertänze* Op. 6): Eusebius somehow reflects the exacerbated reverie of Florestan, prolonging the inner flame and intensity of Eusebius. Consequently, the plural form in *Moons and Flames* suggests multiple emphases as well as intertwined characters; it echoes *Humor*, a major concept in Schumann's aesthetics, which can also be found in Brahms's works, especially in the Opus 76. This untranslatable word doesn't only mean humour in the modern sense of the term but refers precisely to constant correlation of emotions, where tragedy and carelessness, shadow and light coexist without ever excluding each other. This living duality can be found in the *Humoresque*, probably one of Schumann's most moving work, which shifts from laughter to tears. It can also be found in Brahms's *Klavierstücke* Op. 76, where the music oscillates between capriccios and ardent or meditative intermezzi. This tension (hopefully) goes through the whole programme of this recording, especially in my own composition, which offers an evolutionary approach of a theme dear to Schumann, Brahms and Clara. The two latter composers wrote a set of variations upon this theme and quoted each other many times, providing keys which enable us to understand their same shared musical inspiration. For me, each variation is a new facet, another moon or flame projected onto the original material.

My own variations on the famous and intriguing first "Album Leaf" in *F sharp minor* from Robert Schumann's *Bunte Blätter* Op. 99, were the result of an improvisation that I then transcribed and reworked. It can be said that composition is a written improvisation rather than mere "notated

improvisation”, especially since two variations were entirely composed without having been improvised. I wished to keep this improvised mood or rather the idea of a quick creative process because it is what particularly inspired me in Schumann’s writing, whose obvious (and yet complex) fluidity also originates in a vital need to confess feelings during the compositional process. So, the shift from interiority to exteriority must not last too long. My choice of the theme and variation form derives from the same logic; it enables to discover a theme progressively, behind many masks, while moving away (from it) at times in the course of an interlude or a piece that I would consider autonomous. This phenomenon echoes Schumann’s cycles, which are characterised by the unity of the work as a whole as well as the autonomy of each pieces. The Schumannian cycle is never close; it is somehow constantly open and can either recycle itself or lead to something else. The concept of “open cycle” inspired me for the composition of my variations, the last one being a transformation of Schumann’s original theme.

It is odd that I created in turn my own version of a theme which had generated so prolific musical exchanges between Robert, Clara and Brahms. In the creative process of the “open cycle”, I felt a rarely interrupted elan, as evidenced by the irresistible yet unorthodox structure of the *Humoresque*, a piece composed in a week, in which the five parts merge into one. The momentum, moreover, neither begins nor ends in a perceptible way: immediately after hearing the beginning of the Op. 20, listeners have no choice but to dive into an atmosphere for which they have fully been prepared. A relevant example is provided by the introduction whose origins are shrouded in mystery.

In Brahms’s writing, the Schumannesque influence remains relatively implicit; unlike his earlier piano works, the Op. 76 opens a new era in his piano output and, in my opinion, this piano work is closest to R. Schumann for several reasons. At the same time, far from the extrovert character of the early works and the overwhelming pain of later opuses, the Op. 76 is halfway between the extroverted Brahms and the introverted Brahms. We move as naturally as possible between intermezzi and capriccios, between contrasting atmospheres. Hence the extremely paradoxical character of this opus, just like Schumann’s *Humoresque* where *Humor* prevails.

“Humour, as I view it, is not only a joke, but a succession of contrasting feelings, an alternation of seriousness and smiles” (Letter to his friend Heinrich Dorn, 1838). The strange “humour” that “depicts the human soul in all its contradictions” seems to be several ramifications of an infinite

number of emotions reunited in one. It is, however, intriguing to note that Brahms's first *Capriccio* Op. 76, is probably the most terrible and nostalgic piece in the entire opus... This musical oxymoron perhaps conceals implicit characters or atmospheres that we hear unconsciously; we should probably not try to find out the recipe of this secret and ambiguous counterpoint linked to inner feelings, the same feelings suggested by Schumann in the astonishing expression "*Innere Stimme*" (Inner Voice), which the performer should only bear in mind or suggest without being too expressive. As late as 1854, Schumann said: "Jean Paul taught me more about composition than my music teachers. His 'humour' means crying and laughing at the same time".

Arielle Beck

**"THERE IS NO SUN WITHOUT
SHADOW, SO WE MUST KNOW
THE NIGHT."**

Albert Camus, *The Myth of Sisyphus*

Moons and flames, shadow and light, evening and morning: the three musical cycles featuring in this album bind with each other beyond the boundaries of centuries. They are connected through multiple echoes and mutual illumination. They also bring together maturity and youth, end and beginning.

1839: It was during a period of great musical fervour and spontaneous outpouring, that Robert Schumann composed the *Humoresque*. Eight days would be enough for penning this highly inspired score of thirty minutes. A still young but already accomplished musician, Schumann will have to wait several years before he could meet the man who will become his soul brother and spiritual son – Johannes Brahms. It was in 1878 that Brahms composed his *Klavierstücke* Op. 76, which are often regarded as the initiating cycle of the last stage of his creative life. This first masterpiece of maturity, however, was begun much earlier, since the first piece (a *Capriccio in f sharp minor*) already existed as early as 1871 and was offered to Clara Schumann as a birthday present. This is one of the many examples of the fruitful exchanges between the three musicians. One in particular must catch our attention: Robert's theme from the *Bunte Blätter* album, on which Johannes wrote a set of variations for Clara in 1854 as a tribute to his ailing friend. He was following the thread of a story that had begun the previous year, when Clara wrote her own variations on the same theme – the composer's Op. 20. More alive than ever, this shared story moves listeners not only through the poignant beauty of an ingenuous, almost childlike theme but also leading to other piano masterpieces, through its human dimension and the depth of artistic friendships. It does not only belong to German Romanticism since, in 2024, a young pianist made this brilliant theme her own, varying it in turn in her own personal way, with an astonishing degree of audacity and authenticity. Reflecting with accuracy the multi-faceted artistry displayed by Clara two centuries ago, this compositional work continues and puts the finishing touches on Arielle Beck's interpretation of the masterpieces penned by her great elders.

Although the story continues, it does not repeat itself. Actually, the three cycles of this album complement each other without superimposition, and show us in a singular way how the musical language can make characters and moods clash with each other. The pianist Arielle Beck brilliantly explains this aspect and, above all, she helps listeners be aware of this and free themselves from the too rigid time categories set by calendars and clocks, that only music can distend.

In Schumann's music as in Brahms's, accomplishment is synonymous with "childhood rediscovered at will"¹ – according to Baudelaire's beautiful formula. The paradox of miniatures (intermezzi, capricci, variations, etc.) placed at the heart of large musical forms is, in those cycles, one of the most audible aspects of this essential quest for the spirit of childhood that paved the careers of these two geniuses. Schumann's last opus for the piano, *Songs of the Early Morning*, is obviously a hymn to the beginning. A few months before the composition of the *Humoresque*, Schumann was writing the *Children's Scenes* – which, in a letter addressed to Reinecke ten years later, he was referring to as many "glimpses cast back by a man who is growing older, which are also intended for men of his age"². Moving forward means learning the language of childhood, and along the way, the *Humoresque* explores the various arcana of this language: laughing and crying at the same time (Robert told Clara he was doing so when he was composing this work), disguising oneself, taking on masks, moving without interruption and with total abandon from a reverie to an extremely impulsive energy (as it happens within the first bars at the start of the fourth section). Doesn't it refer to a form of spontaneity – sometimes playful and sometimes serious – which best fits children's capabilities? *Einfach* (literally meaning "simple"): this indication which characterises the *Humoresque's* fourth movement and reappears as the only one (regarding the central section) probably designates childish grace with obvious delight at the start of the work. As for the trajectory of Brahms's *Klavierstücke* Op. 76, it originated in the torments and mists of an extremely dark piece – the *Capriccio* offered to Clara, which frees itself from this mood." The day emerges from the night like after a victory" Victor Hugo said³. Soon those shadows are dispelled by the light and the debonair joy of the second *Capriccio*. But, of course, the shadows will reappear several times in this piano cycle, haunting the former child who, nevertheless, sings lullabies with great expressiveness. Those gentle songs foreshadow other songs featuring as a first-person narrative in later scores (notably the Op. 117). Thus the opening theme of the third piece (*Intermezzo*) – a syncopated theme floating on the crest of ethereal arpeggios – seems to lull the imaginary child to sleep as well as to imitate gibberish talk.

Brothers in innocence and brothers in hope, Schumann and Brahms had to go to the furthest extremities of their respective nights to accomplish this brotherhood: "Happy innocence [...] lies

¹ *Le Peintre de la vie moderne* (The Painter of Modern Life).

² Letter dating from 06 October 1848, quoted by Guy Sacre in *La musique de piano, dictionnaire des compositeurs et des œuvres*.

³ "Booz endormi" (*The Legend of the Centuries*).

at both ends of this life; it is its beginning and end; it is the dual purity which frames our life of conscience, within and beyond anxious intervals", Vladimir Jankélévitch⁴ wrote.

The denouement must return to the beginning because mystery perhaps escapes the ordinary life, whose secrecy is discovered within the musical language. And this is particularly the case with the form chosen by Arielle Beck for her musical offering. A Theme and variations which, after the statement of the theme and the development of a series of metamorphoses, conclude with the initial theme heard again. Bach's *Goldberg Variations*, Mozart's *Variations on a Minuet by Duport*, and the last movement of Beethoven's *Sonata Op. 109*, all those works follow this formal structure, which is seldom used in piano literature. In the work penned and performed by the young Arielle, the exposition of Schumann's theme is followed by variations relying on the initial material and exploring all its contemplative and thought-provoking potential. It uses the most diverse writing techniques and the boldest tonal relationships: from the very first variation, which is characterised by insidious semiquavers, the theme transforms itself into a restless wandering. Throughout the piece, this theme is transformed and transfigured; listeners are almost inclined to forget it at times... but surprisingly they recognise it again with delight. The theme is sometimes emerging from a fugue's contrapuntal writing or strangely shrouded in trills in the treble of the piano keyboard, or even hidden beneath dense chords hammered out in Sicilian rhythms. But at the end of this journey, after having wandered and been fully liberated, Schumann's theme returns, not exactly in its original form – eternity definitely changed it and, no theme can return unscathed from such a voyage. It reappears as a discreetly and strangely harmonised theme, still faithful to its musical curve and its original simplicity. Is this consolation? The joy of finding one's homeland again? A sense of fulfilled expectation? It's up to each listener to experience, on a personal level, the emotion aroused by the return of the theme. Taking inspiration from Schumann, Arielle Beck returns to Schumann. In doing so, she invites us to adhere to the norms of a temporal frame capable of reshaping elements according to their original appearances while endowing them with dimensions they did not possess before.

A reconciliation between the linear and the cyclical, the narrative and the contemplative, the becoming and the being, those newly created variations fit this album's thematic where history creates and recreates itself at every moment. It offers a living iridescent material illuminated by the thousand lights of evening and youth. From dawn to sunset, lights are sisters.

Julie Sandler

⁴ *L'Innocence et la méchanceté*, p. 175.

ARIELLE BECK

An artist with outstanding maturity, Arielle Beck has performed in prestigious concert venues such as La Roque d'Anthéron Festival, Théâtre des Champs Élysées (Paris), Le Piano Symphonique (Lucerne), Variations musicales de Tannay, Sommets musicaux de Gstaad, Festival Piano aux Jacobins (Toulouse), Festival classique (Menton), Circulo de Bellas Artes (Madrid), Rencontres musicales d'Évian à La Grange au Lac, Schubertiada de Vilabertran, Arcachon Chamber Music Festival, Pianos Folies du Touquet, Estivales d'ArtenetRA, Vague classique at Six-Fours-les-Plages, La Folle Journée in Nantes and Tokyo.

She was invited to perform with such orchestras as the Orchestre national de Montpellier, Orchestre philharmonique de Marseille, Orchestre national des Pays de la Loire, Orchestre philharmonique de Nice, Paris Mozart Orchestra, Filharmonia Opolska (Poland), National Symphony Orchestra of Ukraine, Tokyo City Philharmonic Orchestra (Japan), Chamber Orchestra Mannheim (Germany), The Academy of St Martin in the Fields in London (UK), under the batons of Lionel Bringuier, Lawrence Foster, Claire Gibault, Leo Hussain, Lio Kuokman, Paul Meyer, Jakub Montewka, Volodymyr Sirenko and Bruno Weil.

As a chamber musician, she has appeared along with Olivier Charlier, Matthew Hunt, Tomo Keller, Andrzej Krawiec, Aleksey Shadrin, Tedi Papavrami and David Walter.

Born in Paris in 2009, Arielle Beck was trained by Igor Lazko, a former pupil of Iakov Zak. In the meantime, after having spent her early years at the Paris Conservatoire (rue de Madrid) in Anne-Lise Gastaldi's and Billy Eidi's classes, she received tuition from Bruno Rigutto and Romano Pallottini. Then, aged 14, she was unanimously accepted at the CNSMDP in the class of Claire Désert. Since she has been 9 years old, she has also been given advice by Stephen Kovacevich. In 2018, she received special recognition for her precocious talent, as a recipient of the First Grand Prize at the International Young Chopin Competition in Switzerland, whose chairperson was Martha Argerich. In 2024, she obtained the 20th Elba Festival Prize in Italy, which provides awards on an annual basis to young talented musicians recommended by George Edelman. Her musical career was also supported by the Fondation l'Or du Rhin as well as Piano Cantabile and Lieven International Piano Foundation.

Recorded at the age of 15, *Moons and Flames* is her first album.



Depuis 1927, Kawai incarne l'alliance entre tradition artisanale et innovation dans la facture de pianos. À l'apogée de ce savoir-faire se trouvent les pianos Shigeru Kawai, façonnés à la main au Japon, dans l'atelier de Ryuyo. Chaque instrument, fruit du travail méticuleux d'un Maître Artisan, reflète l'exigence, la noblesse des matériaux et une précision sans compromis.

Symbole d'excellence, le Shigeru Kawai SK-EX représente l'aboutissement de la vision de Kawai : un toucher d'une subtilité remarquable, une puissance parfaitement équilibrée et un timbre richement nuancé, capable de servir toutes les esthétiques musicales.

Présent sur les grandes scènes internationales et plébiscité par de nombreux concours prestigieux, le SK-EX se distingue comme un partenaire d'exception pour les pianistes en quête d'expression authentique. Plus qu'un simple instrument, il insuffle une âme à la musique.

Nous adressons nos sincères remerciements à Arielle Beck pour sa sensibilité artistique et la confiance portée à notre piano de concert SK-EX.

Enregistrement réalisé du 21 au 24 octobre 2024 à la Ferme de Villefavard / Direction artistique, prise de son, mixage, montage et mastering : Cécile Lenoir / Piano : Shigeru Kawai SK-EX / Accordeur : Shinya Kurata / Photos : Julien Benhamou / Traduction anglaise : Maud Caillat / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin, Léniaig Thébaud / Design et réalisation digipack : Wallis Foucher / Fabriqué par Sony DADC Austria / © & © 2025 MIRARE, MIR756 - www.mirare.fr