



FRANZ SCHUBERT (1897-1928)

Die schöne Müllerin D. 795

La Belle Meunière / The Fair Maid of the Mill

On poems by Wilhelm Müller (1794-1827)

1	Das Wandern	2'36
2	Wohin?	2'29
3	Halt!	1'24
4	Danksagung an den Bach	2'50
5	Am Feierabend	2'42
6	Der Neugierige	4'17
7	Ungeduld	2'57
8	Morgengruß	4'15
9	Des Müllers Blumen	3'57
10	Tränenregen	4'42
11	Mein!	2'15
12	Pause	4'36
13	Mit dem grünen Lautenbande	1'55
14	Der Jäger	1'13
15	Eifersucht und Stolz	1'45
16	Die liebe Farbe	5'07
17	Die böse Farbe	2'10
18	Trockne Blumen	4'36
19	Der Müller und der Bach	4'18
20	Des Baches Wiegenlied	8'23

Samuel Hasselhorn, *baritone*

Ammiel Bushakevitz, *piano Steinway-D*



Ammiel Bushakevitz : “Les années 1823-28 comptent parmi les plus productives de la vie d’un Schubert parti avant d’avoir atteint le seuil de sa 32^e année. Oser invoquer la notion de “style tardif” pour un tel artiste nous conduit pourtant à réaliser à quel point le style tardif de Schubert est glorieux, comme une distillation de sa voix artistique dans son essence même. Vraisemblablement atteint de la syphilis en 1822 et se sachant condamné dès l’année suivante, le compositeur de *La Jeune Fille et la Mort* a travaillé avec frénésie et produit en abondance les chefs-d’œuvre que nous connaissons. 200 ans nous séparent aujourd’hui de ces dernières années passées derrière les décors cossus de la Vienne Biedermeier : un monde ! Samuel Hasselhorn et moi-même avons entrepris de remonter dans le temps et de restituer les lieder de Schubert à deux siècles d’intervalle très exactement. Nous comptons ainsi proposer un nouvel album chaque année entre 2023 et 2028, qui sera systématiquement bâti sur la musique écrite au cours de l’année parallèle 200 ans auparavant : plus qu’une invitation à remonter le temps, notre projet harmonia mundi se conjugue aussi au futur !”

Samuel Hasselhorn : “Face au gouffre temporel qui nous sépare de la création de ces lieder, l’interprète doit toujours se demander ce que ceux-là lui racontent aujourd’hui. En fait, j’ai toujours eu du mal à adhérer au récit de *La Belle Meunière* tel qu’il nous est présenté, cette histoire d’apprenti tombant amoureux d’une fille de meunier qui ne veut pas de lui, etc. Quelque chose me semblait étrange, pas vraiment palpable : le personnage féminin est à peine évoqué : d’elle, nous saurons seulement qu’elle a des cheveux blonds et des yeux bleus. Elle ne s’exprime pas davantage. Mais si l’on veut mettre de côté le triangle sentimental assez conventionnel du *jeune homme qui aime une jeune fille qui en aime un autre*, c’est une tout autre lecture qui transparait en filigrane : chez Müller-Schubert comme dans le tandem Heine-Schumann des *Amours du poète* (1840), le personnage masculin demeure seul, en retrait, privé de l’amour et de la reconnaissance qu’il espérait. Au-delà de l’histoire d’amour dédaigné un peu simplette, c’est bel et bien le rejet de “l’étranger” qui est évoqué en creux. Celui qui ne correspond pas aux normes en vigueur est exclu du fait de sa simple individualité tenant lieu ici de ‘différence’, une exclusion sociale qui l’emportera vers le désespoir. C’est peut-être pour cela que ces lieder écrits il y a 200 ans parlent encore aux hommes et femmes du XXI^e siècle, du fond des siècles, au-delà des conventions du genre.”

www.schubert200.com

“L’art de la musique a
enseveli ici de riches biens,
mais aussi des espérances
encore plus belles.”

parler la musique.” La fusion de la poésie et de la mélodie en une unité lyrique inaltérable, au sein de laquelle les deux composantes, texte et musique, se complètent et s’inspirent mutuellement, est en effet ce qui élève de manière significative les lieder de Schubert au-dessus de ceux de ses prédécesseurs. Mais, malgré toute l’estime qu’on lui porte, on a longtemps reproché à Schubert de ne pas avoir fait preuve d’un soin particulier dans le choix de ses poèmes, et d’avoir plutôt mis en musique tout ce qui lui tombait sous la main, sans esprit critique. On voit clairement à quel point ce jugement est finalement empreint d’une arrogance anhistorique lorsqu’on comprend que les plus de six cents lieder de son catalogue reflètent de manière idéale les canons littéraires de son époque, dans toute leur diversité de pensée et de style – de la romance populaire à la sagesse métaphoriquement codée en vers, des petits maîtres locaux des débuts du romantisme aux grands esprits de l’*Empfindsamkeit*¹ ou du classicisme de Weimar, de Mayrhofer, Kosegarten ou Hölty à Klopstock, Schiller et Goethe. Mais ce canon comprenait également des poètes moins célèbres – des figures marginales comme son contemporain Wilhelm Müller, né en 1794 et mort en 1827, presque aussi jeune que Schubert lui-même.

C’est justement à Müller, philologue, professeur de lycée, bibliothécaire à la cour et poète originaire de Dessau, qu’est revenu le privilège particulier de fournir les modèles littéraires des deux cycles de lieder de Schubert : *Die schöne Müllerin* (*La Belle Meunière*), composé après que le musicien eut achevé son opéra *Fierabras* à l’automne 1823 et au printemps 1824, et *Winterreise* (*Voyage d’hiver*) de 1827. Le *Schwanengesang* (*Chant du cygne*), considéré traditionnellement comme le troisième cycle de Schubert, est en fait un artefact prenant la forme d’un recueil de lieder isolés sur des poèmes de Rellstab et de Heine, librement réunis d’après leur parenté spirituelle et publiés par l’éditeur viennois Tobias Haslinger en 1829, un an après la mort du compositeur.

Selon la tradition, cette touchante inscription, qui orne aujourd’hui encore la première sépulture de Schubert au cimetière de Währing, dans le 18^e arrondissement de Vienne, a été précédée de quelques ébauches antérieures de son ami poète Franz Grillparzer. Notamment cette phrase dialectique qui décrit comme aucune autre ce qu’a accompli au cours de sa vie, dans le domaine du lied, le compositeur trop tôt disparu : “*Il a fait sonner la poésie et*

1 Littéralement “sentimentalisme”. Courant artistique né en réaction au rationalisme des Lumières. (*ndlr*)

Mais d'où vient la fascination de Schubert pour l'œuvre de Wilhelm Müller, ce poète amateur ? Le cycle de poèmes *Die schöne Müllerin* fait partie d'un recueil publié en 1821 par Christian Georg Ackermann à Dessau, *Sieben und siebenzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten* (77 poèmes tirés des papiers laissés par un corniste itinérant), que Schubert avait probablement découvert peu après sa publication. On peut dire que la corrélation entre les mots, les accents et les émotions des poèmes contenus dans ce recueil, et le monde affectif, l'expressivité raffinée, l'inspiration musicale de Schubert est vraiment unique. Schubert a dû ressentir spontanément à la lecture des vers de Müller qu'ils étaient vraiment de l'étoffe faite pour le lied, dans leur simplicité de chants populaires qui semblait conçue pour la musique. C'est du reste une caractéristique que le poète avait lui-même soulignée : *"Je ne sais ni jouer d'un instrument ni chanter, notait-il dès 1815 dans son journal, et pourtant, lorsque je compose mes poèmes, il me semble bien que je chante et que je joue aussi. Si je pouvais moi-même faire entendre ces mélodies, alors mes chants plairaient plus que maintenant. Mais je suis sûr qu'il pourra se trouver une âme dans les mêmes dispositions pour entendre la mélodie des mots et me la restituer."* En Franz Schubert, cette âme attendue s'est sans aucun doute trouvée.

Les vingt lieder du cycle – Schubert a laissé de côté cinq poèmes du recueil – font le récit d'un voyage qui, dans le contexte de la pensée et de la sensibilité romantiques, doit toujours se comprendre comme un symbole de l'existence humaine mouvementée. En passant par différents stades de déception et de doute fondamental, il conduit l'apprenti meunier, jeune et énergique au début, poussé par l'exaltation emphatique de son expérience amoureuse, à une pénombre profondément triste et paralysante à la fin, faite de douleur, de résignation, d'abnégation et de désir de mort. Dans l'ample épilogue de *Des Baches Wiegenlied* (*Berceuse du ruisseau*), le protagoniste s'efface définitivement en tant qu'acteur et porte-parole pour s'en remettre, en souffrant passivement, aux consolations de son compagnon. Au fond du ruisseau, à l'abri de sa "petite chambre de cristal bleu", là où les influences extérieures et les passions intérieures n'ont plus aucun pouvoir, l'âme blessée trouve enfin sa demeure éternelle. Paix, répit et repos, comme le disent d'un commun accord Müller et Schubert dans les strophes transcendantes du dernier lied, ne sont finalement donnés à l'homme qu'en parfaite harmonie avec la nature. C'est là une idée centrale de l'époque romantique, glorifiée quasi religieusement, ou du moins avec une profonde humilité – tout aussi présente dans l'art pictural d'un Caspar David Friedrich que dans la littérature et la musique des débuts de l'ère industrielle au XIX^e siècle.

En mars 1824, alors que Schubert travaillait encore aux derniers lieder, la maison d'édition viennoise Sauer & Leidesdorf publia les deux premiers des cinq cahiers du cycle, accompagnés d'une annonce alléchante dans le *Wiener Zeitung*, qui souligne que le compositeur “*a réussi à allier la nouveauté de ses mélodies à cette facilité d'accès qui fait qu'une œuvre d'art musical séduit d'emblée aussi bien le connaisseur que le mélomane cultivé*”. La *Belle Meunière* révèle en effet le jeune homme de vingt-sept ans à une étape décisive de son développement artistique : on y trouve encore certains traits conservateurs, comme ce ton populaire simple, caractéristique de bon nombre de ses lieder antérieurs, et bien sûr, l'utilisation fréquente de formes strophiques, simples ou variées. Néanmoins, l'obstination formelle de certains lieder semble étonnamment moderne, tout comme l'émancipation croissante du piano. Mais ce qui s'avère décisif pour le style incandescent du cycle, ce sont les moyens harmoniques et picturaux extraordinairement raffinés avec lesquels Schubert cherche à pénétrer la signification de chaque vers, voire de chaque mot.

Deux exemples : dans la dernière strophe du lied *Tränenregen (Pluie de larmes)*, où Müller ironise sur cette idylle apparemment sincère de manière si impitoyable qu'elle se brise et laisse l'amoureux chancelant, Schubert entraîne l'auditeur à travers un labyrinthe d'harmonies imprévisibles qui le font participer et compatir malgré lui à la déception sentimentale. Les moyens musicaux choisis pour le monologue chargé de tension de *Der Neugierige (Le Curieux)* ne sont pas moins intensément liés au texte. “*Le lied se compose de deux parties placées l'une à la suite de l'autre et élaborées de manière totalement différente sur le plan de la mesure, du tempo et du caractère*”, note le musicologue Thrasybulos Georgiades en se référant à l'extraordinaire disposition formelle, et en oubliant que Schubert insère dans la deuxième partie un autre passage tout à fait original : l'antagonisme du couple de mots “oui” et “non”, mis en musique comme un récitatif. Lorsque le meunier pose la question décisive – “m'aime-t-elle ?” –, avec ces deux mots qui “contiennent le monde entier”, tout mouvement se fige soudain. Le monde extérieur semble occulté. Le temps est suspendu. Tout est focalisé sur le “moi” lyrique. Des moments comme celui-là, où certains passages du texte dictent en quelque sorte le choix des moyens musicaux au lieu de se soumettre à l'atmosphère générale, sont nouveaux dans les lieder de Schubert et posent des jalons importants pour l'évolution du genre chez Robert Schumann, Johannes Brahms, Hugo Wolf, et jusqu'à Gustav Mahler.

ROMAN HINKE
Traduction : Dennis Collins



Ammiel Bushakevitz: ‘The years 1823-28 were among the most productive in the short life of Schubert, who died before reaching the threshold of his thirty-second year. Yet, if we dare invoke the notion of “late style” for so youthful an artist, we realise just how glorious the music of Schubert’s final years is, a distillation of his creative voice to its very essence. Probably stricken with syphilis in 1822 and finding out just a year later that he was doomed, the composer of “Death and the Maiden” worked frenetically, producing in abundance the masterpieces we are all familiar with. Today, two hundred years separate us from those last years he spent behind the opulent façades of Biedermeier Vienna: a whole world! Samuel Hasselhorn and I have embarked on a journey back in time to perform programmes of Schubert’s songs exactly two hundred years after their composition. We intend to present a new album every year between 2023 and 2028, which will be systematically based on music written in the parallel year two centuries ago: more than an invitation to return to the past, our *harmonia mundi* project also looks to the future!’

Samuel Hasselhorn: ‘Faced with the abyss of time that separates us from the period when these songs were created, we performers must always ask ourselves what they have to say to us today. Personally, I’ve always found it difficult to accept the narrative of *Die schöne Müllerin* as it is presented to us, the tale of a miller’s apprentice who falls in love with the miller’s daughter, who doesn’t return his love, and so on. Something about it seemed strange to me, not really tangible: the young woman is barely mentioned; we know only that she has blonde hair and blue eyes. Nor does she have much to say for herself – precisely two sentences. But if we decide to set aside the rather conventional triangle of the ‘youth who loves a girl who has chosen another’, a completely different reading emerges: in Müller-Schubert, as in the Heine-Schumann partnership of *Dichterliebe* (1840), the male protagonist remains alone, at a distance, deprived of the love and recognition he hoped for. Beyond the rather simple story of spurned love, poem and music suggest the rejection of the “stranger”. Since he does not fit the prevailing norms, he is ostracised simply because of his individuality, which in this case represents “otherness”; a social exclusion that will drive him to despair. Perhaps this is why these songs, written two hundred years ago, can still speak to the men and women of the twenty-first century, from the depths of the ages, over and above the conventions of the lied.’

Die schöne Müllerin

In the winter of 1816/17 Privy Councillor Friedrich August von Stägemann and his wife Elisabeth, both of whom were published poets, organized evenings of literary charades in their Berlin home to entertain their adolescent children. Among the guests were Clemens Brentano, the 22 year-old Wilhelm Hensel, soon to marry Fanny Mendelssohn, his 18 year-old sister Luise Hensel, Wilhelm Müller and Hedwig von Stägemann, then aged 16. The charades must have been emotionally fraught, since both Brentano and Müller were in love with Luise. Brentano actually proposed marriage to her (unsuccessfully, as it turned out), but the younger Müller, shy like *Die schöne Müllerin's* hero, confided his own passion to his diary, a little known document that sheds fascinating autobiographical light on two poems from Schubert's cycle. 'Der Neugierige' echoes the passage in the Diary when he wrote on pieces of paper: 'Luise, liebst Du mich?' and the single words 'Ja' and 'Nein'; while 'Pause', with its famous couplet:

Ich kann nicht mehr singen, mein Herz ist zu voll,
Weiß nicht, wie ichs in Reime zwingen soll.

clearly reflects the entry for 8 November 1815 when, having confessed his clandestine love to a fresh page, he re-reads the amorphous effusion and refuses to re-phrase his undisciplined outpouring, since it is too great to shape in artistic form. Müller's obsession with Luise Hensel is apparent throughout the diary from October 1815 to December 1816: he is tortured by the thought that she might not return his love, he expresses his delight at Luise's gift of a songbook, he shows her his own poetry and favourite pieces by other writers, he worries about her health, and often ends an entry with the words 'Gute Nacht, Luise!'

The theme chosen for the Stägemann soirées was that of a miller maid wooed by a number of suitors, and the literary genre in which they wrote was the *Liederspiel*, a narrative play in verse and song. Each player in the Stägemann soirées assumed a different role, wrote their own part in verse and then declaimed it – not without a certain ironic detachment. Hedwig von Stägemann played the eponymous Müllerin, Wilhelm Hensel the hunter, while his sister Luise played the gardener. Müller collected his own contributions to these soirées, expanded them and published them finally in 1821 as *Die schöne Müllerin*, which appeared in *Siebenundsiebzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten* (77 poems from the posthumous papers of a travelling hornplayer) and were dedicated to Ludwig Tieck, the poet of Brahms's *Die schöne Magelone*.

The cycle bore the sub-title 'Im Winter zu lesen' ('To be read in Winter') and was framed by a Prologue and Epilogue in rhyming couplets, which gently satirized the fashion of rustic balladry. The Prologue begins:

Ich lad euch, schöne Damen, kluge Herrn,
Und die ihr hört und schaut was Gutes gern,
Zu einem funkelnagelneuen Spiel
Im allerfunkelnagelneusten Stil . . .

(I invite you, fair ladies and wise gentlemen,
Who like a good theatrical occasion,
To a brand-new play
Written in the brandest-newest way . . .)

This mocking tone is intensified in the Epilogue, where the poet dissociates himself from the tragic events, jokes with his audience and bids them all go quietly home:

Wir blasen unsere Sonn' und Sternlein aus –
Nun findet euch im Dunkel gut nach Haus.

(We'll blow out our tiny stars and sun –
Home in the dark with you, everyone.)

Wilhelm Müller, often regarded (wrongly) as a mere poetaster, was greatly admired by no less a figure than Heinrich Heine, who sent him this letter of appreciation on 7 June 1826:

Ich bin groß genug, Ihnen offen zu bekennen, daß mein kleines *Intermezzo*-Metrum nicht bloß zufällige Ähnlichkeit mit Ihrem gewöhnlichen Metrum hat, sondern daß es wahrscheinlich seinen geheimsten Tonfall Ihren Liedern verdankt, indem es die lieben Müllerschen Lieder waren, die ich zu eben der Zeit kennen lernte, als ich das 'Intermezzo' schrieb. Ich habe sehr früh schon das deutsche Volkslied auf mich einwirken lassen; späterhin, als ich in Bonn studirte, hat mir August Schlegel viel metrische Geheimnisse aufgeschlossen, aber ich glaube erst in Ihren Liedern den reinen Klang und die wahre Einfachheit, wonach ich immer strebte, gefunden zu haben. Wie rein, wie klar sind Ihre Lieder, und sämtlich sind es Volkslieder.

(I am generous enough to admit to you openly that my modest *Intermezzo* metre does not merely possess a coincidental similarity to your usual metre; I admit too that my *Lyrishes Intermezzo* almost certainly owes its most intimate and characteristic sound to your songs: I actually got to know your *Schöne Müllerin* poems at the very time that I was writing my *Lyrishes Intermezzo*. German folksong influenced me very early in my career; and later, when I was studying in Bonn, August Schlegel revealed to me many metrical secrets; but I think that it was in your songs that I first discovered the pure tone and the true simplicity for which I was always striving. How pure and clear your songs are – folksongs every one of them.)

Heine would have admired the romantic irony and self-mockery in Müller's poem, but Schubert ignored the irony entirely. He omitted both Prologue and Epilogue and approached the poems with a deadly seriousness. Instead of attempting, for example, to express the bathos of the final stanza of 'Tränenregen', he enriches the harmony with major/minor variations, veers off into the remote key of C major and lingers in the postlude on the miller's despair. It is a magical moment, but hardly what Müller intended. Time and again Schubert elevates the simple text into a statement of profound emotional significance, like Mozart did at the end of *Le nozze di Figaro*, where da Ponte's prosaic 'Contessa, perdono' is transmuted into a poignancy that mere words cannot describe. Let three examples suffice: the anguished repetition of 'allen eine gute Nacht' in 'Am Feierabend', which turns Müller's factual statement into a cry of searing pain, as the miller realizes that the girl's greeting was not for him alone; verse 4 of 'Der Neugierige' where the brook's semiquavers cease, the accompaniment shifts to G major and the miller communes with himself in a reverie of recitative; and 'Die liebe Farbe', which in Schubert's setting becomes an unremitting threnody, as the F sharp is struck a foreboding 532 times.

Any performance of Schubert's *Die schöne Müllerin* will fail to do justice to the tone and design of Müller's poem, and it is unfair to judge his achievement as a poet by listening to Schubert's wonderful settings, though Müller himself never claimed to have written anything substantial. Indeed, shortly before his death he wrote that famous and prophetic disclaimer, which has perhaps also hindered a true appreciation of his poems:

Ich kann weder spielen noch singen, und wenn ich dichte, so singe ich doch und spiele auch. Wenn nur ich die Weisen von mir geben könnte, so würden meine Lieder besser gefallen als jetzt. Aber getrost, es kann sich ja eine gleichgesinnte Seele finden, die die Weisen aus den Worten heraushorcht und sie mir zurückgibt.

(I can neither play nor sing, but when I write poetry, I am also singing and playing. If I could only make up the tunes myself, my songs would give greater pleasure than they now do. But no matter! A like-minded soul might appear who will hear the tunes in the words and give them back to me.)

Like-minded? No. But modest Wilhelm Müller – like the rest of us – would have forgiven Schubert for freely adapting his poem and creating one of the masterpieces of the Lieder repertoire.

RICHARD STOKES © 2023



Ammiel Bushakevitz: „Die Jahre 1823 bis 1828 gehörten zu den produktivsten im Leben von Schubert, der verstarb, bevor er an die Schwelle zu seinem 32. Lebensjahr gelangte. Es ist also etwas gewagt, bei einem so jungen Künstler von einem ‚späten Stil‘ zu sprechen, man stellt dabei aber fest, wie grandios Schuberts reifes Schaffen ist – als ob aus seinem künstlerischen Ausdruck dessen Essenz destilliert worden wäre. Wahrscheinlich erkrankte Schubert 1822 an Syphilis, und nachdem er ein Jahr später wusste, dass er todkrank war, arbeitete der Komponist von *Der Tod und das Mädchen* wie im Rausch und schuf die Masse von Meisterwerken, die wir heute kennen. Zwei Jahrhunderte trennen uns von diesen letzten, hinter dem schönen Schein des biedermeierlichen Wiens verbrachten Jahren: Eine ganze Welt! Samuel Hasselhorn und ich haben versucht, in jene Zeit zurückzukehren und uns der Lieder von Schubert genau 200 Jahre nach ihrer Entstehung anzunehmen. So haben wir vor, zwischen 2023 und 2028 alljährlich ein neues Album zu präsentieren, das systematisch auf der Musik gründet, die zwei Jahrhunderte vor dem jeweiligen Jahr geschrieben wurde: Unser harmoniamundi-Projekt lädt also nicht nur zu einer Reise in die Vergangenheit ein, sondern blickt auch in die Zukunft!“

Samuel Hasselhorn: „Angesichts einer so langen Zeitspanne zwischen der Entstehung der Lieder und unserer Gegenwart müssen wir uns als Interpreten fragen: ‚Was hat das mit mir, mit uns zu tun?‘ Mir persönlich fiel der Zugang zu der Geschichte der *Schönen Müllerin* stets relativ schwer, diesem Bericht von dem Müllerburschen, der sich Hals über Kopf in die Tochter des Müllers verliebt, die aber seine Liebe nicht erwidert usw. Irgendetwas kam mir immer ein wenig seltsam vor, nicht wirklich greifbar. Über die weibliche Figur erfährt man kaum etwas: Wir wissen nur, dass sie blonde Haare und blaue Augen hat. Mehr lässt sie nicht verlauten. Lässt man die recht konventionelle Dreiecksgeschichte ‚Ein Jüngling liebt ein Mädchen, die hat einen andern erwählt‘ beiseite, erscheint zwischen den Zeilen eine ganz andere Lesart: Sowohl bei Müller/Schubert als auch bei Heine/Schumann (in der *Dichterliebe* von 1840) bleibt die männliche Figur allein zurück, der erhofften Liebe und Anerkennung beraubt. Jenseits der ein wenig simplen Geschichte von einer verschmähten Liebe geht es indirekt nämlich um gesellschaftliche Ausgrenzung. Wer nicht den geltenden Normen entspricht, wird wegen seiner Individualität und damit seinem ‚Anderssein‘ ausgeschlossen, und an dieser sozialen Isolierung verzweifelt er schließlich. Vielleicht haben gerade deshalb diese vor 200 Jahren entstandenen Lieder für uns im 21. Jahrhundert nichts von ihrer Aktualität eingebüßt.“

*Die Tonkunst begrub hier
einen reichen Besitz,
aber noch viel schönere
Hoffnungen.*

Dieser anrührenden Inschrift, die Schuberts ursprüngliche Grabstelle auf dem Währinger Ortsfriedhof im 18. Wiener Gemeindebezirk bis heute ziert, waren der Überlieferung zufolge einige frühere Entwürfe des Dichterfreundes Franz Grillparzer vorausgegangen. Darunter jene dialektische Sentenz, die wie keine zweite die Lebensleistung des allzu jung verstorbenen Komponisten im Hinblick auf die Entwicklungsgeschichte

des Klavierlieds beschreibt: *Er hieß die Dichtkunst tönen und reden die Musik.* Die Verschmelzung von Poesie und Melos zu einer unverbrüchlichen lyrischen Einheit, innerhalb derer sich beide Komponenten, Wort und Musik, gegenseitig ergänzen und beflügeln – sie ist es in der Tat, die Schuberts Liedschaffen signifikant über das seiner Vorläufer erhebt. Trotz aller Wertschätzung hielt sich über lange Zeit hinweg der Vorwurf, Schubert habe bei der Auswahl seiner Gedichtvorlagen keine besondere Sorgfalt walten lassen, vielmehr unkritisch vertont, was immer ihm in die Hände fiel. Wie sehr dieses Urteil letztlich von unhistorischer Arroganz geprägt ist, wird deutlich, wenn man sich vor Augen führt, dass die mehr als sechshundert Lieder seines Werkkatalogs den literarischen Kanon ihrer Zeit auf geradezu ideale Weise in aller gedanklichen und stilistischen Diversität abbilden. Von der volkstümlichen Romanze bis hin zur metaphorisch verschlüsselten Lebensweisheit in Versform, von lokalen Kleinmeistern der frühen Romantik bis zu den überragenden Geistesgrößen der Empfindsamkeit oder der Weimarer Klassik, von Mayrhofer, Kosegarten oder Hölty bis Klopstock, Schiller und Goethe. Dieser Kanon aber schloss ausdrücklich auch minder prominente Dichter ein. Randfiguren etwa wie den Zeitgenossen Wilhelm Müller, geboren 1794, gestorben 1827, beinahe ebenso jung wie Schubert selbst.

Mehr noch: Ausgerechnet Müller, dem Altphilologen, Gymnasiallehrer, Hofbibliothekar und Lyriker aus Dessau war das besondere Privileg zuteilgeworden, die literarischen Vorlagen für beide Liederzyklen Schuberts zu liefern: *Die schöne Müllerin*, komponiert nach Abschluss der Oper *Fierabras* im Herbst 1823 und Frühjahr 1824, sowie die *Winterreise* aus dem Jahr 1827. Der sogenannte *Schwanengesang*, bis heute gern als dritter Zyklus Schuberts titulierte, stellt lediglich ein Artefakt des findigen Wiener Verlegers Tobias Haslinger dar, publiziert 1829, ein Jahr nach dem Tod des Komponisten, als locker gefügtes Konglomerat stimmungsverwandter Einzellieder auf Gedichte von Rellstab und Heine.

Woraus aber resultierte Schuberts Faszination für das Schaffen Wilhelm Müllers, dieses doch eher nebenberuflichen Poeten? Der Gedichtzyklus *Die schöne Müllerin* war Teil einer 1821 bei Christian Georg Ackermann in Dessau erschienenen Sammlung von *Sieben und siebenzig Gedichten aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten*, die Schubert vermutlich schon bald nach Veröffentlichung kennengelernt hatte. Die Art und Weise wie Duktus, Tonfall und Emotion der hierin enthaltenen Gedichte mit Schuberts eigenem Gefühlkosmos, seiner feinnervigen Ausdruckskunst und musikalischen Inspiration korrelieren, darf einzigartig genannt werden. Müllers Verse, das musste Schubert beim Lesen spontan gespürt haben, waren genuiner Liedstoff, in ihrer volksliedhaften Schlichtheit wie geschaffen für die Musik. Ein Charakteristikum, das übrigens auch der Dichter selbst hervorgehoben hatte: *Ich kann weder spielen noch singen*, notierte er schon 1815 in seinem Tagebuch, *und wenn ich dichte, so sing' ich doch und spiele auch. Wenn ich die Weisen von mir geben könnte, so würden meine Lieder besser gefallen, als jetzt. Aber getrost, es kann sich ja eine gleichgesinnte Seele finden, die die Weisen aus den Worten heraushorcht und sie mir zurückgibt.* Mit Franz Schubert hatte sich diese erhoffte Seele ohne Zweifel gefunden.

Die zwanzig Lieder des Zyklus – fünf Gedichte der literarischen Vorlage ließ Schubert beiseite – erzählen die fortlaufende Geschichte einer Wanderschaft, die vor dem Hintergrund der romantischen Gedanken- und Empfindungswelt stets als Sinnbild des wechselvollen menschlichen Daseins zu verstehen ist. Sie führt den zu Anfang jugendlich tatkräftigen, vom emphatischen Hochgefühl seiner Liebeserfahrung angetriebenen Müllerburschen über verschiedene Stationen fundamentaler Zweifel und Enttäuschungen am Ende in ein tieftrauriges, lähmendes Halbdunkel aus Schmerz, Resignation, Selbsterleugnung und Todessehnsucht. Im breiten Epilog *Des Baches Wiegenlied* tritt der Protagonist endgültig als Akteur und Wortführer zurück, um sich, passiv leidend, den Tröstungen seines Gefährten zu überlassen. Auf dem Grund des Baches, in der Obhut seines *blauen kristallinen Kämmerleins*, dort wo äußere Einflüsse und innere Leidenschaften keine Macht mehr besitzen, findet die verletzte Seele schließlich ihre ewige Heimstatt. Frieden, Halt und Ruhe, so Müllers und Schuberts Einvernehmen in den transzendenten Strophen des Schlussgesangs, sind dem Menschen letztlich nur im vollkommenen Einklang mit der Natur gegeben. Dies ein zentraler, beinahe religiös verklärter, wenigstens aber zutiefst demütiger Leitgedanke der romantischen Epoche – in der Bildenden Kunst eines Caspar David Friedrich ebenso präsent wie in Literatur und Musik der gesamten vor- bis frühindustriellen Zeitspanne des 19. Jahrhunderts.

Noch während der Arbeit an den letzten Liedern, im März 1824, erscheinen im Wiener Verlagshaus Sauer & Leidesdorf die ersten beiden von insgesamt fünf Heften mit Schuberts Gesängen aus *Die schöne Müllerin*, begleitet von einer zugkräftigen Annonce in der *Wiener Zeitung*, die dem Komponisten bescheinigt, es sei ihm *in vorzüglich hohem Grade gelungen, die Neuheit seiner Melodien mit jener Faßlichkeit zu verbinden, wodurch ein musikalisches Kunstwerk sowohl den Kunstkenner als auch den gebildeten Musikfreund gleich einnehmend anspricht*. Und in der Tat zeigt die zyklische Liednovelle den Siebenundzwanzigjährigen an einer entscheidenden Wegmarke seiner künstlerischen Entwicklung. Zwar finden sich auch in der *Schönen Müllerin* noch manche konservativen Züge: ein schlichter Volkston etwa, wie er in zahlreichen früheren Liedern ausgeprägt war, vor allem aber die häufige Verwendung strophischer Modelle, einfacher wie variiertes Art. Andererseits wirkt gerade deshalb der formale Eigensinn einzelner Lieder überraschend modern, ebenso wie die zunehmende Emanzipation der Klavierbegleitung. Entscheidend für die stilistische Brisanz des Zyklus jedoch sind die immens verfeinerten harmonischen und tonmalersischen Mittel, mit denen Schubert dem Bedeutungsgehalt einzelner Verszeilen, ja Worte nachspürt.

Zwei Beispiele: In der letzten Strophe des Liedes *Tränenregen*, wo Müller die scheinbare Idylle traulicher Zuneigung so schonungslos ironisiert, dass sie zerbricht und den Liebenden taumelnd zurücklässt, schleust Schubert den Zuhörer durch ein Labyrinth harmonischer Unwägbarkeiten, die ihn zum unfreiwillig mitleidenden Teilhaber enttäuschter Gefühle machen. Mindestens ebenso intensiv textbezogen sind die musikalischen Mittel im spannungsreichen Monolog des *Neugierigen* gewählt. *Das Lied besteht aus zwei in Takt, Tempo und Habitus völlig verschieden gearbeiteten, hintereinander gestellten Stücken*, bemerkt der Musikforscher Thrasybulos Georgiades mit Blick auf die außergewöhnliche formale Disposition und übersieht dabei, dass Schubert in den zweiten Teil noch eine weitere, abermals völlig eigenständige Passage einfügt: den rezitativisch auskomponierten Antagonismus des Wortpaares *ja* und *nein*. Bei der entscheidenden, *die ganze Welt einschließenden* Frage nach erwideter oder verschmähter Liebe erstarrt urplötzlich jede Bewegung. Die Außenwelt scheint ausgeblendet. Zeit steht still. Der Fokus ist einzig auf das lyrische Ich gerichtet. Momente wie diese, in denen einzelne Textstellen gewissermaßen die Wahl der musikalischen Mittel diktiert anstatt sich der allgemeinen Grundstimmung unterzuordnen, sind neu in Schuberts Liedschaffen und stellen wichtige Weichen für die Weiterentwicklung der Gattung bei Robert Schumann, Johannes Brahms und Hugo Wolf bis hin zu Gustav Mahler.

Die schöne Müllerin

1 | Das Wandern

Das Wandern ist des Müllers Lust,
Das Wandern!
Das muß ein schlechter Müller sein,
Dem niemals fiel das Wandern ein,
Das Wandern.

Vom Wasser haben wir's gelernt,
Vom Wasser!
Das hat nicht Rast bei Tag und Nacht,
Ist stets auf Wanderschaft bedacht,
Das Wasser.

Das sehn wir auch den Rädern ab,
Den Rädern!
Die gar nicht gerne stille stehn,
Die sich mein Tag nicht müde gehn,
Die Räder.

Die Steine selbst, so schwer sie sind,
Die Steine!
Sie tanzen mit den muntern Reihn
Und wollen gar noch schneller sein,
Die Steine.

O Wandern, Wandern, meine Lust,
O Wandern!
Herr Meister und Frau Meisterin,
Laßt mich in Frieden weiterzieh'n
Und wandern.

2 | Wohin

Ich hört ein Bächlein rauschen
Wohl aus dem Felsenquell,
Hinab zum Tale rauschen
So frisch und wunderhell.

Ich weiß nicht, wie mir wurde,
Nicht, wer den Rat mir gab,
Ich mußte auch hinunter
Mit meinem Wanderstab.

Hinunter und immer weiter
Und immer dem Bache nach,
Und immer heller rauschte
Und immer heller der Bach.

Ist das denn meine Straße?
O Bächlein, sprich, wohin?
Du hast mit deinem Rauschen
Mir ganz berauscht den Sinn.

Was sag' ich denn vom Rauschen?
Das kann kein Rauschen sein:
Es singen wohl die Nixen
Tief unten ihren Reihn.

Laß singen, Gesell, laß rauschen,
Und wandre fröhlich nach!
Es gehn ja Mühlenräder
In jedem klaren Bach.

3 | Halt!

Eine Mühle seh' ich blinken
Aus den Erlen heraus,
Durch Rauschen und Singen
Bricht Rädergebraus.

Ei willkommen, ei willkommen,
Süßer Mühlengesang!
Und das Haus, wie so traulich!
Und die Fenster, wie blank!

Und die Sonne, wie helle
Vom Himmel sie scheint!
Ei, Bächlein, liebes Bächlein,
War es also gemeint?

4 | Danksagung an den Bach

War es also gemeint,
Mein rauschender Freund?
Dein Singen, dein Klingeln,
War es also gemeint?

Zur Müllerin hin!
So lautet der Sinn.
Gelt, hab' ich's verstanden?
Zur Müllerin hin!

Hat sie dich geschickt?
Oder hast mich berückt?
Das möcht ich noch wissen,
Ob sie dich geschickt.

Nun wie's auch mag sein,
Ich gebe mich drein:
Was ich such', hab' ich funden,
Wie's immer mag sein.

Nach Arbeit ich frug,
Nun hab' ich genug
Für die Hände, für's Herze
Vollauf genug!

5 | Am Feierabend

Hätt ich tausend
Arme zu rühren!
Könnt' ich brausend
Die Räder führen!
Könnt' ich wehen
Durch alle Haine!
Könnt' ich drehen
Alle Steine!
Daß die schöne Müllerin
Merkte meinen treuen Sinn!

Ach, wie ist mein Arm so schwach!
Was ich hebe, was ich trage,
Was ich schneide, was ich schlage,
Jeder Knappe tut mir's nach.
Und da sitz' ich in der großen Runde,
In der stillen kühlen Feierstunde,
Und der Meister sagt zu allen:
Euer Werk hat mir gefallen;
Und das liebe Mädchen sagt
Allen eine gute Nacht.

6 | Der Neugierige

Ich frage keine Blume,
Ich frage keinen Stern,
Sie können mir alle nicht sagen,
Was ich erführt' so gern.

Ich bin ja auch kein Gärtner,
Die Sterne stehn zu hoch;
Mein Bächlein will ich fragen,
Ob mich mein Herz belog.

O Bächlein meiner Liebe,
Wie bist du heut so stumm!
Will ja nur eines wissen,
Ein Wörtchen um und um.

Ja, heißt das eine Wörtchen,
Das andre heißet Nein,
Die beiden Wörtchen schließen
Die ganze Welt mir ein.

O Bächlein meiner Liebe,
Was bist du wunderlich!
Will's ja nicht weiter sagen,
Sag', Bächlein, liebt sie mich?

7 | Ungeduld

Ich schnitt' es gern in alle Rinden ein,
Ich grub' es gern in jeden Kieselstein,
Ich möcht' es sä'n auf jedes frische Beet
Mit Kressensamen, der es schnell verrät,
Auf jeden weißen Zettel möcht ich's schreiben:
Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben.

Ich möcht' mir ziehen einen jungen Star,
Bis daß er spräch' die Worte rein und klar,
Bis er sie spräch' mit meines Mundes Klang,
Mit meines Herzens vollem, heißen Drang;
Dann säng' er hell durch ihre Fensterscheiben:
Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben.

Den Morgenwinden möcht' ich's hauchen ein,
Ich möcht' es säuseln durch den regen Hain;
Oh, leuchtet' es aus jedem Blumenstern!
Trüg' es der Duft zu ihr von nah und fern!
Ihr Wogen, könnt ihr nichts als Räder treiben?
Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben.

Ich meint', es müßt' in meinen Augen stehn,
Auf meinen Wangen müßt' man's brennen sehn,
Zu lesen wär's auf meinem stummen Mund,
Ein jeder Atemzug gäb's laut ihr kund;
Und sie merkt nichts von all dem bangen Treiben:
Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben!

8 | Morgengruß

Guten Morgen, schöne Müllerin!
Wo steckst du gleich das Köpfchen hin,
Als wär' dir was geschehen?
Verdrießt dich denn mein Gruß so schwer?
Verstört dich denn mein Blick so sehr?
So muß ich wieder gehen.

O laß mich nur von ferne stehn,
Nach deinem lieben Fenster sehn,
Von ferne, ganz von ferne!
Du blondes Köpfchen, komm hervor!
Hervor aus eurem runden Tor,
Ihr blauen Morgensterne!

Ihr schlummertrunkenen Äugelein,
Ihr taubetrübten Blümelein,
Was scheuet ihr die Sonne?
Hat es die Nacht so gut gemeint,
Daß ihr euch schließt und bückt und weint
Nach ihrer stillen Wonne?

Nun schüttelt ab der Träume Flor,
Und hebt euch frisch und frei empor
In Gottes hellen Morgen!
Die Lerche wirbelt in der Luft,
Und aus dem tiefen Herzen ruft
Die Liebe Leid und Sorgen.

9 | Des Müllers Blumen

Am Bach viel kleine Blumen stehn,
Aus hellen blauen Augen sehn;
Der Bach, der ist des Müllers Freund,
Und hellblau Liebchens Auge scheint,
Drum sind es meine Blumen.

Dicht unter ihrem Fensterlein,
Da will ich pflanzen die Blumen ein,
Da ruft ihr zu, wenn alles schweigt,
Wenn sich ihr Haupt zum Schlummer neigt,
Ihr wißt ja, was ich meine.

Und wenn sie tät die Äuglein zu
Und schläft in süßer, süßer Ruh',
Dann lispelt als ein Traumgesicht
Ihr zu: Vergiß, vergiß mein nicht!
Das ist es, was ich meine.

Und schließt sie früh die Laden auf,
Dann schaut mit Liebesblick hinauf:
Der Tau in euren Äugelein,
Das sollen meine Tränen sein,
Die will ich auf euch weinen.

10 | Tränenregen

Wir saßen so traulich beisammen
Im kühlen Erlendach,
Wir schauten so traulich zusammen
Hinab in den rieselnden Bach.

Der Mond war auch gekommen,
Die Sternlein hinterdrein,
Und schauten so traulich zusammen
In den silbernen Spiegel hinein.

Ich sah nach keinem Monde,
Nach keinem Sternenschein,
Ich schaute nach ihrem Bilde,
Nach ihrem Auge allein.

Und sahe sie nicken und blicken
Herauf aus dem seligen Bach,
Die Blümlein am Ufer, die blauen,
Sie nickten und blickten ihr nach.

Und in den Bach versunken
Der ganze Himmel schien,
Und wollte mich mit hinunter
In seine Tiefe ziehn.

Und über den Wolken und Sternen,
Da rieselte munter der Bach
Und rief mit Singen und Klingen:
Geselle, Geselle, mir nach!

Da gingen die Augen mir über,
Da ward es im Spiegel so kraus;
Sie sprach: Es kommt ein Regen,
Ade, ich geh' nach Haus.

11 | Mein!

Bächlein, laß dein Rauschen sein!
Räder, stell eu'r Brausen ein!
All ihr muntern Waldvögelein,

Groß und klein,
Endet eure Melodein!
Durch den Hain
Aus und ein
Schalle heut' ein Reim allein:
Die geliebte Müllerin ist mein!
Mein!
Frühling, sind das alle deine Blümelein?
Sonne, hast du keinen hellern Schein?
Ach, so muß ich ganz allein,
Mit dem seligen Worte mein,
Unverstanden in der weiten Schöpfung sein!

12 | Pause

Meine Laute hab' ich gehängt an die Wand,
Hab' sie umschlungen mit einem grünen
Band –
Ich kann nicht mehr singen, mein Herz ist zu
voll.
Weiß nicht, wie ich's in Reime zwingen soll.
Meiner Sehnsucht allerheißesten Schmerz
Durfte ich aushauchen in Liederschmerz,
Und wie ich klagte so süß und fein,
Glaubt' ich doch, mein Leiden wär' nicht klein.
Ei, wie groß ist wohl meines Glückes Last,
Daß kein Klang auf Erden es in sich faßt?

Nun, liebe Laute, ruh' an dem Nagel hier!
Und weht ein Lüftchen über die Saiten dir,
Und streift eine Biene mit ihren Flügeln dich,
Da wird mir so bange und es durchschauert
mich.
Warum ließ ich das Band auch hängen so lang?
Oft fliegt's um die Saiten mit seufzendem
Klang.
Ist es der Nachklang meiner Liebespein?
Soll es das Vorspiel neuer Lieder sein?

13 | Mit dem grünen Lautenbände

„Schad' um das schöne grüne Band,
Daß es verbleicht hier an der Wand,
Ich hab' das Grün so gern!“
So sprachst du, Liebchen, heut zu mir;
Gleich knüpf' ich's ab und send es dir:
Nun hab' das Grüne gern!

Ist auch dein ganzer Liebster weiß,
Soll Grün doch haben seinen Preis,
Und ich auch hab' es gern.
Weil unsre Lieb' ist immer grün,
Weil grün der Hoffnung Fernen blühen,
Drum haben wir es gern.

Nun schlinge in die Locken dein
Das grüne Band gefällig ein,
Du hast ja's Grün so gern.
Dann weiß ich, wo die Hoffnung grünt,
Dann weiß ich, wo die Liebe thront,
Dann hab ich's Grün erst gern.

14 | Der Jäger

Was sucht denn der Jäger am Mühlbach hier?
Bleib, trotziger Jäger, in deinem Revier!
Hier gibt es kein Wild zu jagen für dich,
Hier wohnt nur ein Rehlein, ein zahmes, für
mich.
Und willst du das zärtliche Rehlein sehn,
So laß deine Büchsen im Walde stehn,
Und laß deine klaffenden Hunde zu Haus,
Und laß auf dem Horne den Saus und Braus,
Und schere vom Kinne das struppige Haar.
Sonst scheut sich im Garten das Rehlein
fürwahr.

Doch besser, du bliebest im Walde dazu
Und liebtest die Mühlen und Müller in Ruh'.
Was taugen die Fischlein im grünen Gezweig?
Was will denn das Eichhorn im bläulichen
Teich?
Drum bleibe, du trotziger Jäger, im Hain,
Und laß mich mit meinen drei Rädern allein;
Und willst meinem Schätzchen dich machen
beliebt,

So wisse, mein Freund, was ihr Herzchen
betrübt:
Die Eber, die kommen zur Nacht aus dem Hain
Und brechen in ihren Kohlgarten ein
Und treten und wühlen herum in dem Feld:
Die Eber, die schieße, du Jägerheld!

15 | Eifersucht und Stolz

Wohin so schnell, so kraus und wild, mein
lieber Bach?
Eilst du voll Zorn dem frechen Bruder Jäger nach?
Kehr' um, kehr' um, und schilt erst deine
Müllerin
Für ihren leichten, losen, kleinen Flattersinn.
Sahst du sie gestern abend nicht am Tore stehn,
Mit langem Halse nach der großen Straße sehn?
Wenn von dem Fang der Jäger lustig zieht nach
Haus,
Da steckt kein sittsam Kind den Kopf zum
Fenster 'naus.
Geh', Bächlein, hin und sag' ihr das; doch sag'
ihr nicht,
Hörst du, kein Wort von meinem traurigen
Gesicht.
Sag' ihr: Er schnitzt bei mir sich eine Pfeif' aus
Rohr
Und bläst den Kindern schöne Tänz' und
Lieder
vor.

16 | Die liebe Farbe

In Grün will ich mich kleiden,
In grüne Tränenweiden:
Mein Schatz hat's Grün so gern.
Will suchen einen Zypressenhain,
Eine Heide von grünen Rosmarenin:
Mein Schatz hat's Grün so gern.

Wohlauf zum fröhlichen Jagen!
Wohlauf durch Heid' und Hagen!
Mein Schatz hat's Jagen so gern.
Das Wild, das ich jage, das ist der Tod;
Die Heide, die heiß' ich die Liebesnot:
Mein Schatz hat's Jagen so gern.

Grabt mir ein Grab im Wasen,
Deckt mich mit grünem Rasen:
Mein Schatz hat's Grün so gern.
Kein Kreuzlein schwarz, kein Blümlein bunt,
Grün, alles grün so rings umher!
Mein Schatz hat's Grün so gern.

17 | Die böse Farbe

Ich möchte ziehn in die Welt hinaus,
Hinaus in die weite Welt;
Wenn's nur so grün, so grün nicht wär'
Da draußen in Wald und Feld!

Ich möchte die grünen Blätter all'
Pflücken von jedem Zweig,
Ich möchte die grünen Gräser all'
Weinen ganz totenbleich.

Ach Grün, du böse Farbe du,
Was siehst mich immer an
So stolz, so keck, so schadenfroh,
Mich armen weißen Mann?

Ich möchte liegen vor ihrer Tür,
In Sturm und Regen und Schnee.
Und singen ganz leise bei Tag und Nacht
Das eine Wörtchen: Ade!

Horch, wenn im Wald ein Jagdhorn schallt,
So klingt ihr Fensterlein!
Und schaut sie auch nach mir nicht aus,
Darf ich doch schauen hinein.

O binde von der Stirn dir ab
Das grüne, grüne Band;
Ade, ade! Und reiche mir
Zum Abschied deine Hand!

18 | Trockne Blumen

Ihr Blümlein alle,
Die sie mir gab,
Euch soll man legen
Mit mir ins Grab.

Wie seht ihr alle
Mich an so weh,
Als ob ihr wüßtet,
Wie mir gescheh'?

Ihr Blümlein alle,
Wie welk, wie blaß?
Ihr Blümlein alle,
Wovon so naß?

Ach, Tränen machen
Nicht maiengrün,
Machen tote Liebe
Nicht wieder blühn.

Und Lenz wird kommen,
Und Winter wird gehn,
Und Blümlein werden
Im Grase stehn.

Und Blümlein liegen
In meinem Grab,
Die Blümlein alle,
Die sie mir gab.

Und wenn sie wandelt
Am Hügel vorbei
Und denkt im Herzen:
Der meint' es treu!

Dann, Blümlein alle,
Heraus, heraus!
Der Mai ist kommen,
Der Winter ist aus.

19 | Der Müller und der Bach

Der Müller

Wo ein treues Herze
In Liebe vergeht,
Da welken die Lilien
Auf jedem Beet;

Da muß in die Wolken
Der Vollmond gehn,
Damit seine Tränen
Die Menschen nicht sehn;

Da halten die Englein
Die Augen sich zu
Und schluchzen und singen
Die Seele zur Ruh'.

Der Bach

Und wenn sich die Liebe
Dem Schmerz entringt,
Ein Sternlein, ein neues,
Am Himmel erblinkt;

Da springen drei Rosen,
Halb rot und halb weiß,
Die welken nicht wieder,
Aus Dornenreis.

Und die Engelein schneiden
Die Flügel sich ab
Und gehn alle Morgen
Zur Erde herab.

Der Müller

Ach Bächlein, liebes Bächlein,
Du meinst es so gut:
Ach Bächlein, aber weißt du,
Wie Liebe tut?

Ach unten, da unten
Die kühle Ruh!
Ach Bächlein, liebes Bächlein,
So singe nur zu.

20| Des Baches Wiegenlied

Gute Ruh', gute Ruh'!
Tu die Augen zu!
Wandrer, du müder, du bist zu Haus.
Die Treu' ist hier,
Sollst liegen bei mir,
Bis das Meer will trinken die Bächlein aus.

Will betten dich kühl
Auf weichen Pfühl
In dem blauen krystallinen Kämmerlein.
Heran, heran,
Was wiegen kann,
Woget und wieget den Knaben mir ein!

Wenn ein Jagdhorn schallt
Aus dem grünen Wald,
Will ich sausen und brausen wohl um dich her.
Blickt nicht hinein,
Blaue Blümelein!
Ihr macht meinem Schläfer die Träume so
schwer.

Hinweg, hinweg
Von dem Mühlensteg,
Böses Mägdelein, daß ihn dein Schatten nicht
weckt!
Wirf mir herein
Dein Tüchlein fein,
Daß ich die Augen ihm halte bedeckt!

Gute Nacht, gute Nacht!
Bis alles wacht,
Schlaf' aus deine Freude, schlaf' aus dein
Leid!
Der Vollmond steigt,
Der Nebel weicht,
Und der Himmel da oben, wie ist er so weit!



Après avoir remporté le premier prix du Concours Reine Elisabeth en 2018, **Samuel Hasselhorn** s'est rapidement imposé sur la scène internationale comme un artiste aux multiples facettes, aussi à l'aise à l'opéra que dans le lied et l'oratorio. Pendant deux ans, il a été membre permanent de la troupe du Staatsoper de Vienne, où il a interprété le rôle-titre de *Don Giovanni*, Figaro (*Le Barbier de Séville*), Belcore (*L'Élixir d'amour*), Harlekin (*Ariane à Naxos*), Schaunard (*La Bohème*) etc. Il a notamment chanté les rôles de Pelléas et de Ford (*Falstaff*) au Staatstheater de Nuremberg, du Comte des *Noces de Figaro* sous la direction de Daniel Barenboim à Berlin, mais aussi d'Harlekin à la Scala de Milan (*Ariane à Naxos*), de Guglielmo à Lisbonne (*Così fan tutte*) ou de Wolfram au Deutsche Oper de Berlin (*Tannhäuser*). En 2023, on a pu l'entendre à l'Opéra de Paris dans une chorégraphie autour des *Lieder eines fahrenden Gesellen* de Mahler.

En concert, Samuel Hasselhorn s'est produit à la Philharmonie de Munich, à la Hessischer Rundfunk, au Bozar de Bruxelles, à la Tonhalle de Zurich, au Barbican Hall de Londres, à la Philharmonie de Luxembourg, au Theater an der Wien et dans la Salle Dorée du Musikverein de Vienne (Britten, *War Requiem*), au Schlossfestspiele de Ludwigsburg, ou encore dans l'*Oratorio de Noël* à Paris, Aix-en-Provence et Budapest.

Interprète de lieder internationalement apprécié, Samuel Hasselhorn collabore régulièrement avec des pianistes tels que Helmut Deutsch, Joseph Middleton, Malcolm Martineau, Julien Libeer, Philippe Cassard et bien sûr Ammiel Bushakevitz. Il a donné des récitals au Staatsoper de Hambourg, à l'Académie Hugo Wolf de Stuttgart, au Schlossfestspiele de Ludwigsburg, au Theater an der Wien, à la Schubertiade de Vilabertran-Barcelone, au Wigmore Hall de Londres, à la Camerata Musica de Cambridge et au Suntory Hall de Tokyo.

Lauréat de nombreux concours, Samuel Hasselhorn a étudié à la Hochschule für Musik, Theater und Medien de Hanovre avec Marina Sandel et au Conservatoire national supérieur de Musique et de Danse de Paris avec Malcolm Walker. Il a remporté le prix de musique Gundlach et a été boursier de la Fondation Walter et Charlotte Hamel ainsi que de la *Studienstiftung des deutschen Volkes*. Il a enregistré ses premiers récitals chez harmonia mundi (2020, 2022).

Following his First Prize triumph at the 2018 Queen Elisabeth Competition, **Samuel Hasselhorn** has quickly established himself internationally as a versatile artist who is equally at home in the genres of opera, Lied, and oratorio. Hasselhorn was a permanent ensemble member of the Vienna State Opera for two years, where he interpreted the title role in *Don Giovanni*, Figaro (*Il barbiere di Siviglia*), Belcore (*L'elisir d'amore*), Harlekin (*Ariadne auf Naxos*), Schaunard (*La Bohème*), etc. At the Staatstheater Nuremberg, he was Pelléas in Debussy's *Pelléas et Mélisande* and Ford in Verdi's *Falstaff*. Guest engagements have taken him to the Berlin State Opera (*Conte/Le Nozze di Figaro* under the baton of Daniel Barenboim), La Scala Milan (*Harlekin/Ariadne auf Naxos*), the Gulbenkian Orchestra in Lisbon (Guglielmo/*Così fan tutte*), the Opéra national de Paris in a ballet production of Mahler's *Lieder eines fahrenden Gesellen* and the Deutsche Oper Berlin as Wolfram (*Tannhäuser*).

On the concert stage, Samuel Hasselhorn has appeared at the Philharmonie in Munich, the Hessischer Rundfunk, the Bozar in Brussels, the Tonhalle in Zurich, the Barbican Hall in London, the Philharmonie in Luxembourg, the Theater an der Wien, the Golden Hall of the Musikverein Vienna with Britten's *War Requiem*, and the Ludwigsburg Schlossfestspiele.

As an internationally sought-after and esteemed Lied interpreter, Samuel Hasselhorn regularly collaborates with renowned pianists such as Joseph Middleton, Helmut Deutsch, Malcolm Martineau, Julien Libeer, Philippe Cassard and... Ammiel Bushakevitz. He has given recitals at the Hamburg State Opera, the Hugo Wolf Academy in Stuttgart, the Ludwigsburg Schlossfestspiele, the Theater an der Wien, the Schubertiade Vilabertran in Barcelona, Wigmore Hall in London, Camerata Musica Cambridge and Suntory Hall in Tokyo.

Samuel Hasselhorn is a prizewinner of numerous competitions and studied at the Hannover University of Music, Drama and Media with Prof. Marina Sandel and at the Conservatoire National Supérieur de la Musique et de Danse de Paris with Malcolm Walker. uß. He won the Gundlach Music Prize and was a scholarship recipient at the Walter and Charlotte Hamel Foundation and the *Studienstiftung des deutschen Volkes*. He recorded his first solo recitals for harmonia mundi in 2020 and 2022.

www.samuelhasselhorn.com



Né à Jérusalem (Israël) et élevé en Afrique du Sud, **Ammiel Bushakevitz** a commencé à jouer du piano à l'âge de quatre ans. Citoyen d'Israël, des États-Unis et d'Afrique du Sud, il se produit notamment au Carnegie Hall de New York, au Wigmore Hall de Londres, à la Philharmonie de Paris, au Concert Hall de Shanghai, au Concertgebouw d'Amsterdam et au Konzerthaus de Berlin. On a également pu l'entendre dans le cadre des festivals de Salzbourg, Aix-en-Provence, Bayreuth, Lucerne, au Cap, à Heidelberg, Vancouver, Tel-Aviv, Melbourne, Pékin et Montréal, ainsi qu'aux Schubertiades de Schwarzenberg, Hohenems, Vilabertran et Jérusalem. Il a également été invité en 2011 à accompagner les master-classes de Dietrich Fischer-Dieskau à Berlin et Schwarzenberg (Autriche).

Ammiel Bushakevitz a étudié à la Hochschule für Musik de Leipzig et au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, dans les classes de Phillip Moll et d'Alfred Brendel. Ancien élève du Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD), il est lauréat de multiples compétitions telles que les concours Wigmore Hall, Léopold Bellan, Schubert et Hugo Wolf à Stuttgart, concours Brahms en Autriche, prix Pro Musicis à Paris, prix 2011 de l'Institut international Schubert à Vienne, prix Richard Wagner de Leipzig, de la Commission européenne, de la Ville de Lausanne, etc.

Passionné par l'enseignement et la transmission, il donne de nombreuses master-classes à travers le monde et consacre du temps à l'encadrement de jeunes musiciens dans des pays aussi divers que l'Éthiopie, le Zimbabwe, la Chine, le Mexique et le Maroc. Il est membre de la Société des Arts, Sciences et Lettres de Paris, de l'Académie internationale Hugo Wolf et membre honoraire de la Société internationale Richard Wagner. En 2014, il a été nommé Edison Fellow de la British Library (Londres). Il est par ailleurs directeur artistique de l'association internationale Les Voix d'Orphée, à Paris.

Born in Jerusalem, Israel, and raised in South Africa, Ammiel Bushakevitz began playing piano at the age of four. A citizen of the Israel, the USA and South Africa, he performs in venues including New York's Carnegie Hall, London's Wigmore Hall, the Philharmonie de Paris, Shanghai's Concert Hall, Amsterdam's Concertgebouw and Berlin's Konzerthaus. He appears at the festivals of, Salzburg, Aix-en-Provence, Bayreuth, Lucerne, Cape Town, Milan, Heidelberg, Vancouver, Tel-Aviv, Melbourne, Beijing, Montreal and the Schubertiades of Schwarzenberg, Hohenems, Vilabertran and Jerusalem. He was invited in 2011 by Fischer-Dieskau to accompany his masterclasses at the Universität der Künste in Berlin and at the Schwarzenberg Schubertiade in Austria.

Ammiel studied at the Hochschule für Musik in Leipzig and the Conservatoire Nationale Supérieur de Musique in Paris, under Phillip Moll and Alfred Brendel. An alumnus of the Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD), he is a top prize-winner at numerous competitions, including the Wigmore Hall Competition in London, the Schubert Competition in Stuttgart, the Johannes Brahms Competition in Austria, the Hugo Wolf Competition in Stuttgart, the Prix International Pro Musicis in Paris as well as the Concours Léopold Bellan. He received the 2011

International Schubert Institute Award in Vienna; other awards include the European Union Commission Award, the DAAD International Scholarship for Artists, the Prix de la Ville de Lausanne and the city of Leipzig's Richard Wagner Award.

Passionate about education, Ammiel has presented many masterclasses around the world. He also dedicates time to mentoring aspiring young musicians and has offered music workshops and benefit concerts in Ethiopia, Zimbabwe, China, Mexico and Morocco. He is a member of the Société des Arts Sciences et Lettres de Paris, of the International Hugo Wolf Academy and an honorary member of the International Richard Wagner Society. In 2014 Ammiel was named Edison Fellow of the British Library, London.

www.bushakevitz.com

Prolongez le plaisir de cet album sur votre nouveau site

Extend your musical experience
by exploring our completely
redesigned website

harmoniamundi.com



Explorer le catalogue avec un moteur de recherche performant ou des sélections thématiques...
Explore the catalogue with a powerful search engine or by topics...



Écouter les albums depuis le site sur la plateforme de streaming de votre choix...
Listen to the albums from the site on the streaming platform of your choice...



Découvrir les playlists du label, consulter la documentation, visionner de nombreuses vidéos...
Discover the label's playlists, consult the documentation, access hundreds of videos...



Suivre l'actualité musicale de vos artistes préférés, leurs concerts dans le monde entier...
Follow the music news of your favourite artists, and their concerts all over the world...



Précommander ou acheter vos albums sur la boutique harmonia mundi...
Pre-order or purchase albums in via the harmonia mundi boutique...



Suivez les artistes harmonia mundi sur les réseaux sociaux
Follow harmonia mundi artists on social media



Retrouvez les traductions des textes chantés sur / *Full translations of the sung texts on*
harmoniamundi.com

Avec le soutien du Centre national de la musique



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2023
Enregistrement : novembre 2022 au studio b-sharp, Berlin (Allemagne)

Réalisation : b-sharp

Direction artistique & mixage : Philipp Nedel

Prise de son & mastering : Martin Kistner

Montage : Hans-Jörg Seiler & Philipp Nedel

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos : Uwe Arens pour harmonia mundi © 2023

Maquette : Atelier harmonia mundi

Imprimé aux Pays-Bas

www.harmoniamundi.com



HMM 902720