







# SCHUBERT

Die schöne Müllerin

## Der Schein des Volkslieds und der Widerschein der Oper

«Das Wandern ist des Müllers Lust» gilt bis heute als Inbegriff romantischer Gemütlichkeit. Im ersten Lied von Schuberts *Die schöne Müllerin* scheinen volksliedhafte Züge überdeutlich, wie sie dann auch in dem später zum ›Volkslied‹ abgeschliffenen «Am Brunnen vor dem Tore» aus der Winterreise begegnen. Acht der insgesamt zwanzig Lieder in Schuberts erstem Liederzyklus aus dem Herbst 1823 sind Strophenlieder, mehrere weitere variieren das strophische Prinzip durch kaum merkbare Modifikationen. Dem vorherrschenden Zeitgeschmack, der vom Lied vor allem Einfachheit forderte, kam diese Wiederholung immer gleicher Musik entgegen, den Ambitionen Schuberts entsprach eine solche Orientierung am geselligen Ton häuslichen Singens dagegen kaum.

Solche Widersprüche gründen in Schuberts eigenwilligem Umgang mit seiner Textvorlage. In den 1821 erschienenen Gedichten aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten hat Wilhelm Müller unter dem Titel *Die schöne Müllerin* 25 Gedichte versammelt, in denen er ganz bewußt mit damals aktuellen Tendenzen volkstümlicher Poesie spielt: «Im allerfunkelagelneusten Styl; / Schlicht aus-

gedrechselt, kunstlos zugestutzt, / Mit edler deutscher Rohheit aufgeputzt» seien seine Texte, teilt der «Dichter» in einem Prolog mit, den Schubert ebensowenig komponiert hat wie drei weitere Gedichte und den Epilog, in dem der «Dichter» nochmals über die Struktur seines Lesedramas räsoniert: «Weil gern man schließt mit einer runden Zahl, / Tret' ich noch einmal in den vollen Saal, / Als letztes, fünf und zwanzigstes Gedicht, / Als Epilog, der gern das Klügste spricht. / Doch pfuschte mir der Bach in's Handwerk schon / Mit seiner Leichenred' im nassen Ton.»

Schubert mußte auf solche ironischen Texte verzichten, wenn er dem Schmerz des Müllerburschen über eine unerwiderte Liebe eindeutigen musikalischen Ausdruck verleihen wollte. Als letztes Lied vor der besagten «Leichenrede», im imaginären Dialog des Müllers mit dem Bach, plazierte er ein «variirtes Strophenlied» – wobei die normierende Beschreibung dem subtilen Verfahren Schuberts kaum gerecht wird. Mit dem ›Auftritt‹ des Baches in der zweiten Strophe wechselt das Klavier zu bewegten Sechzehnteln, die für das Fließen des Wassers stehen. Vor allem aber zwingt Schubert den Tonsatz von g-moll nach G-Dur – ergreifende Metapher dafür, daß sich hier »die Liebe dem Schmerz entringt«. In der dritten und letzten Strophe hat wieder der lebensmüde Müller das Wort. Schubert kehrt deshalb nach g-moll zurück, behält jedoch die

fließende Sechzehntelbewegung bei, denn der Hörer soll ja darauf vorbereitet werden, daß der verzweifelte Liebende sich zur «kühlen Ruh» stürzen wird. Genau an der Stelle, die für den Selbstmord, die ›Vereinigung‹ des Müllers mit dem Bach steht, gleitet der Tonsatz dann unmerklich wieder nach G-Dur, zur Tonart des Baches, wie wir sie schon aus dem zweiten Lied («Ich hört' ein Bächlein rauschen») kennen. Zunächst die Dur-Terz im Baß, dann die Dur-Sext in der Singstimme überrascht und überwältigt den Hörer, der hier wieder den – in der ersten Strophe reichlich strapazierten – neapolitanischen Sextakkord, also die moll-Sext und die chromatisch abwärts gebeugte zweite Stufe der Tonleiter erwartet hatte.

Solche Beleuchtungswechsel spielen für Schuberts Komponieren und vor allem für diesen Liederzyklus eine entscheidende Rolle: Am Ende des zehnten Liedes wird der «Tränenregen» des Titels durch eine Ausweichung nach moll ausgedrückt, im drittletzten Lied («Trockne Blumen») der imaginierte Gang der Geliebten an des Müllers Grab durch den Wechsel von moll nach Dur; vor allem aber vergegenwärtigt der Komponist den Gegensatz der «lieben» und der «bösen» Farbe in den beiden vorangehenden Liedern durch den Kontrast von h-moll und H-Dur.

Ein Vorbild für die sinnfällige Dramaturgie der Tongeschlechter findet sich in der zeitgenös-

sischen italienischen Oper: Im dritten Akt von Rossinis *Mosè in Egitto* (Neapel 1819), den Schubert sicher kannte (die Wiener Erstaufführung fand im März 1821 statt), wird im Gebet des Titelhelden die Hoffnung auf Befreiung aus der ägyptischen Gefangenschaft durch den völlig unerwarteten Wechsel von g-moll nach G-Dur am Beginn der dritten Strophe symbolisiert. Schubert setzt sich freilich in einem wichtigen Detail von solchen Vorgaben ab. Steht bei Rossini der Wechsel nach Dur für Hoffnung, Aufhellung, drückt Schuberts Dur einen noch verzweifelteren Seelenzustand aus als das vorangegangene moll – nicht von ungefähr ist der «lieben» Farbe moll zugewiesen, der «bösen» dagegen ein fast unwirklich anmutendes, immer wieder durch moll getrübbtes Dur.

Auch wenn durch Schuberts subtilen Umgang mit Dur und moll das Plakative eines theatralischen Verfahrens ins Innerliche gewendet scheint, sollte man die Nähe seines kompositorischen Denkens zur Oper nicht unterschätzen: Als Schüler Salieris war er selbstverständlich mit italienischer Oper vertraut, im Jahr der Komposition seines ersten Liederzyklus beschäftigte er sich vor allem mit Theatermusik. Im April 1823 hatte er das Singspiel *Die Verschworenen* beendet, am 2. Oktober die große Oper *Fierabras* und Mitte Dezember die Musik zum Schauspiel *Rosamunde*. Aufgeführt wurde zu Schuberts Lebzeiten nur die Schauspielmusik, am 20. Dezember 1823, also wahrscheinlich unmittelbar



nach dem Abschluß des Liederzyklus, der im Lied Die böse Farbe zur überschwenglichen Phrase «Ich möchte ziehn in die Welt hinaus» so deutlich opernhafte Töne anschlägt.

In gewisser Weise schließt sich so ein Kreis. Wilhelm Müller hatte die erste Anregung für seine Gedichte aus einem Liederspiel erhalten, dessen Sujet Die schöne Müllerin auf eine damals höchst populäre Oper verwies, auf Paisiellos La molinara (Neapel 1788). Daß Müller von diesem italienischen Rokoko-Stück inspiriert war, dürfte Schubert kaum gewußt haben, wohl aber, daß der Titel Die schöne Müllerin für eine Oper stand, die auch im Wien der 1820er Jahre noch regelmäßig gespielt wurde. So sehr uns die stillen Liebesqualen eines Müllerburschen berühren, so wenig sollten wir also vergessen, daß Schubert an vielen Stellen Wilhelm Müllers Poesie mit musikalischen Mitteln dramatisiert hat – kein Zufall, wenn man bedenkt, wie wenig gefehlt hat, daß sein Schaffen eine völlig andere Wendung genommen hätte: Wären nicht fast alle seine Opern durch unglückliche Umstände abgelehnt worden, hätte Schubert nach 1823 wohl überwiegend für das Musiktheater komponiert.

Anselm Gerhard

Literaturhinweise

Walther Dürr und Arnold Feil, Reclams Musikführer Franz Schubert, Stuttgart: Reclam 1991 (besonders S. 107–117).

Peter Gülke, Franz Schubert und seine Zeit, Laaber: Laaber 1991 (besonders S. 216–235)

Elmar Budde, Schuberts Liederzyklen. Ein musikalischer Werkführer, München: Beck 2003 (besonders S. 23–65)

## Eric Tappy

Der in Lausanne geborene Schweizer Tenor Eric Tappy prägt die internationale Bühne während nahezu dreissig Jahren mit seiner Präsenz. Dabei ist er sowohl die ideale Besetzung für den Evangelisten in Bachs Passionen als auch ein grossartiger Interpret der barocken Opernwerke, insbesondere von Monteverdi. 1968 erhält er für seine Interpretation des Orfeus in einer Einspielung der Oper Orfeo unter der Leitung von Michel Corboz (Erato) den Edison Prize, einen prestigeträchtigen internationalen Musikpreis.

Der Tenor erkundet auch das Gebiet des Rezitals und setzt sich mit dem Reichtum des Lieds und der Melodie auseinander. Er weiss und spürt, dass die Stimme sich nur dann voll entfalten kann, wenn sie sich von ihrer dramatischen Lyrik befreit, um eine andere, innere, intimere Lyrik zu erreichen. Als Tappy 1968 in Amsterdam den Pianisten Ruben Lifschitz wiedersieht, beschliessen die beiden, die Geheimnisse und die Freuden des Rezitals zu teilen. Sie behandeln die Stimme und das Klavier als gleichwertige Partner und wollen die Gedichte und die Musik in ihrer Tiefe ergründen. Sie bewundern und lieben die Musik dieses Komponisten: Die beiden Instrumente verschmelzen in einer geteilten Intimität und vereinigen ihre «Stimmen» in einem gemeinsamen Atem – dem Atem der Musik.

Parallel dazu und bis 1981, als er sich von der Bühne verabschiedet, gilt Tappy als einer der wichtigsten Mozart'schen Tenöre und gastiert als solcher an den grössten Bühnen und Festivals. Von 1977 bis 1980 singt er an den Salzburger Festspielen die Rolle des Tamino in Mozarts Zauberflöte, in der neuen Produktion von Ponnelle-Levine. Tappys Repertoire erstreckt sich vom Barock bis zur zeitgenössischen Musik. Er singt in zahlreichen Uraufführungen, und im Laufe seiner Karriere ist er an verschiedenen Plattenaufnahmen und Filmen beteiligt.

1981 ruft er an der Oper von Lyon das «Atelier d'interprétation vocale et dramatique» ins Leben, das er seither leitet. Der Sänger ist Jurymitglied zahlreicher internationaler Gesangswettbewerbe, insbesondere zwölf Jahre lang der internationalen Musikwettbewerbe ARD München und Königin Elisabeth von Belgien. Sein Unterricht, der Stimmtechnik, Interpretation und Inszenierung verbindet, verschafft ihm häufige Einladungen zu Masterclasses, so nach Salzburg, Brüssel, Kopenhagen, Oslo, Göteborg, Vilcroze sowie 2006, zum 250. Geburtstag von Mozart, nach Ropraz an die Fondation Estrée. Im Mai 2007 kommentiert Tappy bei Radio-Canada in einer Direktübertragung den Internationalen Gesangswettbewerb von Montreal.



## Ruben Lifschitz

Der Schweizer Tenor erinnert sich an seine Zusammenarbeit mit Ruben Lifschitz

Nach 1958, dem Jahr, da wir unser Studium am Konservatorium von Genf abschlossen, haben Ruben Lifschitz und ich sporadisch, aber sehr intensiv, einige Rezitals erarbeitet, in denen dieser Schubertzyklus eine bevorzugte Stellung einnahm.

Auf diese privilegierten Momente gemeinsamen musikalischen Schaffens folgten nach 1981 neun Jahre der Zusammenarbeit am Atelier d'interprétation vocale et dramatique an der Oper von Lyon.

Wir hatten die Freude, den jungen Sängern zu übermitteln, wie wichtig es unserer Überzeugung nach ist, sich vom Lied und der Melodie durchdringen zu lassen, um den Zugang zur Oper und zum Oratorium zu finden.

Ruben Lifschitz geht dieser Aufgabe noch heute mit Leidenschaft nach und enthüllt den jungen Künstlern die Schönheiten und die Geheimnisse des Rezitals. Niemand ist also besser geeignet als er selbst, die Rolle zu definieren und zu erläutern, die der Pianist auf diesen poetischen Entdeckungsreisen spielt: «... alle diese grossen Komponisten waren Pianisten; nur wenige von ihnen waren Sänger. In der Klavierbegleitung liegt fast immer der Schlüssel zum Geheimnis des Werks. Mit ein paar Eingangstakten am Klavier wird die ganze Atmosphäre, die ganze Beleuchtung des Lieds oder der Melodie eingeführt. Der Pianist ist sozusagen der Beleuchter des Sängers, er richtet die Beleuchtung ein. Ausserdem muss er lernen, mit der Stimme, die er begleitet, zu atmen. Ohne Atem ist man tot, doch die Pianisten atmen nicht natürlich.

Der Pianist muss das Gedicht lieben und jedes Wort verstehen, das von der Begleitung eingefasst wird. Er muss also zwingend die Sprachen verstehen. Er braucht eine grosse Beweglichkeit der Gefühle, denn im Laufe eines Rezitals muss man vielleicht zwanzig verschiedene Stimmungen ausdrücken und leben.»

Publikation der Royaumont-Stiftung, 2008

(Übersetzung: Gabriela Zehnder)

## Un trésor retrouvé

Eric Tappy évoque «La Belle Meunière» de Schubert enregistrée par une radio hollandaise dans les années 1970 avec le pianiste Ruben Lifschitz

Eric Tappy n'a pas beaucoup chanté Schubert. Sa prudence lui a longtemps dicté de se mettre à distance du lied allemand. «J'ai fait très peu de récital, dit le ténor suisse. Pour moi, les grands cycles de lieder allemands me paraissent inabordables. Je trouvais qu'il fallait prendre son temps.» Aujourd'hui, Eric Tappy dévoile une facette inattendue de son art avec cet enregistrement de la Belle Meunière réalisé il y a bientôt 40 ans avec le pianiste Ruben Lifschitz. Cette Belle Meunière, il l'avait oubliée, rangée dans un placard. Il ne pensait pas qu'elle ressurgirait un jour, tandis qu'il fouillait ses armoires dans sa maison près de Lausanne pour retrouver d'anciens documents.

C'était en janvier 1974. Eric Tappy avait 42 ans. A l'époque, l'artiste vaudois était une star internationale. C'était un ténor mozartien très recherché (Belmonte dans L'Enlèvement au sérail, Titus dans La Clémence, Tamino dans La Flûte enchantée...), un Pelléas admirable de candeur passionnée et de diction. Il chantait dans les maisons d'opéra du monde entier. Il donnait de temps à autre des récitals, mais il penchait pour la mélodie française. Il avait peur de se mesurer à ses collègues allemands, naturellement versés dans la langue de Goethe. Il ne

voulait pas se lancer au hasard dans l'aventure et avait exigé que son pianiste passe au moins une quarantaine d'heures avec lui à répéter La Belle Meunière. Au fond, c'était une parenthèse dans une vie agitée, mais une parenthèse qu'il prit très au sérieux. Ce fut seulement après deux ans de répétitions éparées mais régulières que le ténor et son partenaire Ruben Lifschitz présentèrent le cycle au public.

Cette Belle Meunière, ils la promènèrent dans trois villes différentes: à Amsterdam, dans la salle de musique de chambre du Concertgebouw (le 15 janvier), à Lausanne au Théâtre Municipal (le 12 mars) et au Festival d'Aix-en-Provence (le 22 juillet). Le lendemain de la première à Amsterdam, Eric Tappy et Ruben Lifschitz se rendirent à Hilversum pour enregistrer le cycle dans les studios de la radio hollandaise KRO. C'était le 16 janvier. Cet enregistrement était destiné au seul usage radiophonique. Par un heureux hasard, Frank Martin entendit la retransmission chez lui, à Naarden, et l'enregistra sur un Revox. Il fit parvenir la bande – au son grésillant – à Eric Tappy. Peine perdue. «J'ai laissé la bande de côté, se souvient le ténor. J'avais plein d'engagements dans des maisons d'opéra. Puis je n'avais pas envie de me réentendre. Il m'est arrivé de casser des disques que je ne trouvais pas bons.» Pourtant, les récitals à Lausanne et Aix-en-Provence eurent d'excellentes critiques. Ce timbre princier, à la fois viril et délicat, cette fragilité derrière chaque note n'ont pas

perdu une once de fraîcheur. Eric Tappy et Ruben Lifschitz cheminent d'une même voix, dans une même respiration. Ils s'autorisent des lenteurs qui n'en sont pas. La plasticité des lignes, ces reflets vif argent, parfois moirés, sont uniques. Eric Tappy chante pour lui-même. La veine populaire des poèmes de Wilhem Müller le touche infiniment. Leur jeunesse, aussi. Il est persuadé que ce cycle va mieux à un ténor qu'à un baryton. Schubert avait une voix de ténor. On dit qu'il ne chantait pas très fort, mais qu'il émouvait profondément ses amis lors des fameuses «schubertiades» par le naturel de son chant. C'est ce naturel qu'il s'agit de reconquérir.

Les vers de Wilhelm Müller appelaient une musique. Le poète allemand lui-même le souhaitait, mais il ne savait pas qu'un compositeur quasiment de son âge, établi dans les faubourgs de Vienne, s'était épris de ses poèmes. Schubert les aurait dévorés. Il traversait une passe difficile, en ce début d'année 1823, il venait de contracter une maladie vénérienne qui allait abrégé ses jours. Ces poèmes évoquent le périple d'un apprenti meunier, ivre d'espérance au départ de la vie, qui découvre l'amour. Cet amour n'est pas payé de retour. Sa belle s'éprend d'un chasseur. Il connaît la jalousie et la rage. Il n'ose affronter son rival, se laisse aller à la résignation, puis se confie au ruisseau dans lequel il s'abandonne, comme pour mourir à son chagrin.

Les poèmes de Müller (Schubert en a sélectionné vingt) s'agencent comme un récit. On ne saurait les détacher les uns des autres, tellement ils forment un tout. «Schubert a véritablement suivi un chemin, explique Eric Tappy. Ce ne sont pas des lieder autonomes; ils n'existent qu'en fonction des réactions qu'ils vont provoquer. Quand on en commence un, on ne peut plus s'arrêter.» Un poème en appelle un autre, dans une continuité que Schubert a exacerbée par des motifs récurrents, comme des doubles croches au piano.

L'eau est le fluide du cycle. C'est ce fluide vital qui amène l'apprenti meunier à ne pas trop se poser de questions. «Il a l'arrogance et la naïveté de la jeunesse, dit Eric Tappy. Il semble que tout soit possible, et tout à coup, il éprouve la fragilité d'un jeune homme désarmé par sa solitude.» L'apprenti meunier croit à son idylle, mais il déchanté. Sa prise de conscience est d'autant plus brutale qu'il s'est laissé guider par son instinct. Sa joie de vivre se mue en chagrin. Il y a plusieurs points de bascule dans le cycle, d'abord à peine perceptibles («Le Curieux», où il demande au ruisseau si la meunière l'aime, «Pluie de larmes») puis marqués («La Couleur aimée», «Fleurs séchées»). Le vert, qui était la couleur aimée, devient la couleur haïe. Tout se brouille, au point que Schubert choisit le mode mineur pour dépeindre «Die liebe Farbe», le mode majeur pour «Die böse Farbe».

Pour Schubert, l'eau est un fluide où dissoudre ses angoisses. Pour l'apprenti meunier, la question reste ouverte. «C'est le suicide d'un rêve, non pas un suicide de désespoir où l'on se jette à l'eau, corrige Eric Tappy. Le ruisseau lui a tendu les bras, il est dans les bras du ruisseau. C'est là qu'il doit être: c'était son compagnon.» Le suicide a un goût de paradis, et c'est bien cette ambiguïté qu'il s'agit de faire ressortir.

Derrière l'apparente simplicité des mélodies, des trésors de nuances. L'art du lied strophique (il y en a beaucoup, dans La Belle Meunière, avec des variantes) consiste à se répéter tout en apportant un éclairage neuf à chaque fois. «Même dans une teinte populaire, Schubert apporte des couleurs incroyables à ce jeune homme. Ce ne sont pas des couleurs philosophiques, ressenties comme dans un poème de Goethe: c'est instinctif. Ce voyage n'est pas aussi simple qu'il l'avait imaginé: en quelques jours, il passe par tous les états d'âme.»

Le génie de Schubert est d'avoir puisé dans la racine populaire pour atteindre l'universel. Cette histoire simple parle à chacun de nous. Eric Tappy y est particulièrement sensible, lui qui s'est abreuvé aux chants populaires de l'arrière-pays. Lui aussi aime l'eau – les torrents froids de montagne. Il est farouchement attaché à ses racines vaudoises. C'est un terrien, doublé d'une fine nature intellectuelle. Il approche La Belle Meunière avec l'ingénuité d'un jeune homme, la

maturité d'un adulte qui sait qu'il ne peut plus revenir en arrière.

Julian Sykes

#### Citations

«Pendant de longues, longues années, je chantai des lieder. Si je voulais chanter l'amour, il se muait en douleur, et si je voulais à nouveau ne chanter que la douleur, elle se transformait pour moi en amour.»

Mein Traum (Mon rêve), Franz Schubert, 3 juillet 1822

«Mes créations existent par la connaissance de la musique et par celle de ma douleur.»  
Journal de Franz Schubert, 27 mars 1824.

#### Références bibliographiques

Myriam Meuwly, Eric Tappy, l'Enchanteur  
Ed. Pierre-Marcel Favre, 2011

Brigitte Massin, Franz Schubert,  
éd. Fayard, 1993, 1400 pages

Philippe Cassard, Franz Schubert éd. Actes Sud/  
Classica, 2008, 131 pages

Guide de la mélodie et du lied, sous la dir. de  
Brigitte François-Sappey et Gilles Cantagrel,  
éd. Fayard, 1994, 928 pages

## Eric Tappy

Ténor suisse né à Lausanne, Eric Tappy s'impose durant près de trente ans sur la scène internationale, tant dans l'oratorio, interprète privilégié de l'Évangéliste des Passions de Bach, que dans l'opéra où il est considéré comme un interprète idéal des ouvrages baroques, en particulier de Monteverdi. En 1968, le Prix Edison, grand prix international du disque, lui est décerné pour son interprétation d'Orfeo dans l'enregistrement Erato sous la direction de Michel Corboz. Le ténor est aussi avide de pénétrer dans le domaine du récital et d'approfondir les richesses du Lied et de la mélodie. Il sait, il sent que la voix, pour s'épanouir, doit passer par le dépouillement de son lyrisme dramatique pour en atteindre un autre, plus intériorisé, plus intime.

C'est donc tout naturellement, retrouvant en 1968 le pianiste Ruben Lifschitz à Amsterdam, qu'ils décident ensemble de partager les mystères et les joies du récital. Ni l'un ni l'autre ne privilégie la voix et le piano mais ils veulent aller au cœur des poèmes qui ont inspiré la musique. Ils s'accordent à penser que le récital a besoin d'une longue maturation: qu'à cela ne tienne ! leur rencontre se développe à la faveur de nombreuses répétitions prévues sur plusieurs mois. Sublimés par la musique de Schubert, ils trouvent leur bonheur: les deux instruments fusionnent dans une intimité partagée, fondant leurs «voix» en une respiration commune: la musique elle-même.

Parallèlement et jusqu'en 1981, date à laquelle il annonce son retrait de la scène, il figure comme un des premiers ténors mozartiens, invité des scènes internationales et des festivals les plus prestigieux. Il chante de 1977 à 1980, au Festival de Salzbourg, le rôle de Tamino dans la nouvelle production de Ponnelle-Levine de la Flûte enchantée de Mozart.

Son répertoire s'étend du baroque à la musique contemporaine, avec de nombreuses créations mondiales. Disques et films ont ponctué sa carrière. Dès 1981, il crée et dirige l'Atelier d'interprétation vocale et dramatique de l'Opéra de Lyon. Il participe aux jurys de nombreux Concours Internationaux de chant et, en particulier, pendant plus de douze ans, à ceux de Munich ARD, et de la Reine Elisabeth de Belgique. Son enseignement, conjuguant technique vocale, interprétation et mise en scène, lui vaut d'être invité à des Masterclasses à Salzbourg, Bruxelles, Copenhague, Oslo, Göteborg, Villecroze et, en 2006, à l'Estrée de Ropraz, pour commémorer le 250<sup>e</sup> anniversaire de la naissance de Mozart. En mai 2007, il est invité par Radio-Canada à commenter en direct le Concours International de chant de Montréal.



## Ruben Lifschitz

Le ténor suisse évoque sa collaboration avec Ruben Lifschitz

Dès 1958, année où Ruben Lifschitz et moi terminions nos études professionnelles au Conservatoire de Genève, nous avons travaillé ensemble, épisodiquement mais avec intensité, quelques récitals où s'inscrivait, prioritairement ce cycle de Schubert.

A ces moments privilégiés de partage musical et intimiste ont succédé, dès 1981, neuf années de collaboration consacrées à l'Atelier d'interprétation vocale et dramatique de l'Opéra de Lyon.

Nous eûmes la joie de transmettre aux jeunes chanteurs nos convictions sur la nécessité de s'imprégner du Lied et de la mélodie pour accéder à l'opéra et à l'oratorio.

Aujourd'hui, Ruben Lifschitz continue, avec passion, à œuvrer dans l'art de révéler aux jeunes artistes les beautés et les mystères du récital.

Nul ne peut donc, mieux que lui-même, définir et préciser la place et le rôle du pianiste dans ces moments de découverte poétique:

«...tous ces grands compositeurs étaient pianistes ; peu d'entre eux étaient chanteurs et c'est dans l'accompagnement que se trouvent presque toujours les clefs qui dévoileront les secrets de l'œuvre. C'est par quelques mesures d'introduction au piano que tout le climat, tout l'éclairage du Lied ou de la mélodie est situé. Le pianiste est l'éclairagiste du chanteur, il installe les lumières. En plus il doit apprendre à respirer avec la voix qu'il accompagne, sans respirer on est mort, mais les pianistes ne respirent pas naturellement.

Puis le pianiste lui-aussi doit aimer le poème, comprendre chaque mot qui est serti par l'accompagnement il doit impérieusement connaître les langues et il lui faut une grande mobilité émotive. Au cours d'un récital il faut savoir créer et vivre vingt états d'âme différents.»

Publication de la Fondation Royaumont, 2008

## Passion at the Mill

The story is as old as it is simply told: Boy wants girl, she wants someone else, he dies. Its backdrop, however, with its wandering miller, its forests, babbling brook, unrequiting heroine and hunting horns, is quintessentially Romantic. Wilhelm Müller's cycle of poems about the 'fair maid of the mill' and her suitors was first published in 1820. Schubert took it as the basis for his song cycle just three years later, composing it roughly from May to October 1823. The first edition was published in Vienna the next year, though it seems that the first public performance of the work as a whole did not take place until Julius Stockhausen sang it in Vienna in 1856.

Schubert's biography was long sentimentalized, first thanks to the novel *Schwammerl* and then to the musical *Dreimäderlhaus* based upon it ('Blossom time' in its English version). The picture they both paint of a hapless Schubert, unlucky-in-love, ties in perfectly with the *Schöne Müllerin*. Recent scholarship has been less kind, focussing more on his syphilis and on a friend's comments that Schubert had 'bathed in slime'. Poor Schubert: now cozified, now reviled, he probably bathed in 'slime' no more often than did most young men of his age in post-Napoleonic Vienna. But it can still be instructive to take a critical

step back to look more objectively at the dramaturgy of the *Müllerin*. The miller's lad is a weakling – covered in flour as he is, he's pale in colour, pallid by nature and unable or unwilling to fight for the girl he wants. He is 'un-masculine' to the point of effeminacy in terms of the virile expectations of the 19<sup>th</sup> century. However unsympathetic the miller's daughter might appear, who can blame her? One look at her hunky huntsman and his horn sends the miller's lad quite limp. He slinks away in defeat and takes the feminized route of voluntary euthanasia by jumping in his brook (qv Shakespeare's Ophelia). Since drowning oneself in a shallow brook isn't easy, it seems he can't even do that properly. The huntsman, on the other hand, is a mere cipher. The miller's daughter would probably have taken anyone just to get away from the attentions of her obsessive little limp wimp. Indeed, the miller's lad is so insistent about the dangerous charms of his manly rival that it has been suggested his disdain is in fact a disguised attraction.

Müller's poetry has been criticized as too sweet and simple, and many have remarked that it is thanks to Schubert alone that the poet is remembered at all today. But we do him an injustice, for in his day Müller was widely admired and set to music. The view of his verse as somewhat cloying is in fact largely Schubert's fault, for he omitted the



first and the last poems from the Müllerin cycle that created an ironic framework and cast the whole in a different light. Despite the serendipity of his name, Müller himself was no soppy miller's lad, but a get-up-and-go fellow who had fought in the Napoleonic wars, wandered as far away as Egypt and later became passionate about Greek independence. His irony – of which there is little left in Schubert – even influenced Heinrich Heine.

The Müllerin song cycle is thus primarily the creation of the composer. It is inevitable that we see the impact of his own biography in the work, for Schubert began it just when the first symptoms of his syphilis will have become evident – red pustules all over his body – and he finished it at about the time he lost his hair. Its tale of a physically weak youth, killed by love, was bound to resonate with him. Yet there is in the work itself no sign of physical or mental debilitation. Schubert might have been just 26, but he was at the height of his powers. His first masterpieces in song had been written almost a decade earlier, he had in the meantime mastered symphonic form (having recently completed the two extant movements of his penultimate, 'Unfinished' Symphony) and he was now busying himself with opera. He finished *Die Verschworenen* in April 1823 and embarked almost immediately on *Fierabras*, written concurrently with his *Schöne Müllerin*. This cycle reflects his operatic

endeavours, not least in its various song forms – from strophic to through-composed – and in its structural use of related keys to help create the impression of a 'bigger' form. The use of strophic songs in a cycle is not usually conducive to maintaining a coherent narrative, for repetition can easily create stasis where the plot needs movement. But a sensitive interpretation can achieve the delicate balance necessary here between poetic contemplation and forward motion. It was precisely this aspect of Eric Tappy's interpretation that was particularly praised by several critics during the series of performances that he and Ruben Lifschitz gave of the Müllerin in the same year that the present radio recording was made.

The first-ever song cycle had been composed just seven years before: Beethoven's *An die ferne Geliebte*, and Schubert was naturally familiar with it. But whereas Beethoven's cycle is sung without a break and has clear thematic and harmonic links across its songs, Schubert's cycle achieves unity largely thanks to its plot. The most obvious unifying element in the music is Schubert's use of rapid figurations to denote the ever-present brook, which is essentially the fourth character in the narrative and is as implacable in its own way as the hunter. It leads the miller's lad to his new job and to the girl he wants, it features in the background of many of the songs, and at the end bears the lad away to a watery grave.

It is not without irony that, for all his immense efforts to achieve operatic success, Schubert's greatest 'dramatic' achievement of 1823 came in this song cycle in which all the characters speak through the mouth of the miller's lad. Its narrative pace – now halting, now tumbling forward – reflects with uncanny accuracy the lad's emotional state. Here we find to the full the composer's genius for intimate understatement, for portraying seething subterranean feeling and for conveying a sense of imminent loss even in moments of apparent ebullience. All this is expressed far more eloquently than could be possible on the broad canvas of the operatic stage. And Schubert – lovelorn, syphilitic, hairless, in existential despair – rises above his own turmoil to create a passionate tale of love found and lost that is at once specific with its miller and his lass, but also timeless in its portrayal of the motions of the human heart.

Chris Walton

## Bibliography

Maurice J. E. Brown: *The New Grove Schubert*. New York: W. W. Norton, 1997.

Otto Erich Deutsch (trans. Rosamunde Ley and John Nowell): *Schubert: Memoirs by his Friends*. New York: MacMillan, 1958.

Brian Newbould. *Schubert. The Music and the Man*. London: Gollancz, 1977.

John Reed: *Schubert*. London: Dent, 1987.

Susan Youens: *Schubert: Die schöne Müllerin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

## Eric Tappy

Eric Tappy, Swiss tenor born in Lausanne, has been on the fore of the international scene for nearly thirty years now, both as oratorio singer, as a favoured interpreter of the Evangelist in the Bach Passions, or as opera singer, considered an ideal interpreter of Baroque music and Monteverdi in particular. In 1968 he won the international Edison Award for his interpretation of Orfeo in the Erato recording conducted by Michel Corboz.

He was also keen to enter into the recital world and to delve into the riches of Lied and Melody. He knew, he felt that the voice, in order to mature, must be stripped of its operatic lyricism in order to reach another, more interior, more intimate one. Thus, quite naturally, when he met pianist Ruben Lifschitz again, in Amsterdam in 1968, they both decided to share together the joys and mysteries of the art of the recital. Neither privileged either voice or piano, they just wanted to reach down to the heart of the poems that inspired music. They both felt that the recital requires slow maturing: and why not! They gave themselves the means by planning numerous rehearsals over several months. Sublimated by Schubert's music, they found fulfillment: both instruments merged intimately, blending their "voices" in a single common breath: music itself.

At the same time, and until 1981, when he announced that he was retiring from the stage, he was one of the foremost Mozart tenors, a guest of the most prestigious international venues and festivals. He sang Tamino at the Salzburg Festival from 1977 to 1980, in Ponnelle-Levine's new production of Mozart's Magic Flute. His repertoire goes from baroque to contemporary music, with numerous world premieres. Records and films have highlighted his career. In 1981 he created and subsequently directed the Lyon opera "Atelier d'interprétation vocale et dramatique". He has been a member of the jury of numerous international singing competitions, and in particular of the Munich ARD and the Queen Elisabeth Music Competition in Belgium.

Through the quality of his teaching, combining vocal technique, interpretation and drama, he has been invited to give master classes in Salzburg, Brussels, Copenhagen, Oslo, Gothenburg, Villecroze, as well as l'Estrée de Ropraz in 2006, for the 250<sup>th</sup> anniversary of Mozart's birth. In May 2007, he was invited by Radio-Canada to give a live commentary of the Montreal International Singing Competition.

## Ruben Lifschitz

The Swiss tenor talks about his collaboration with Ruben Lifschitz

From 1958 onwards, as Ruben Lifschitz and I were finishing our professional studies at the Geneva Conservatory, we rehearsed intensely – though periodically - for recitals which mostly included this particular Schubert cycle.

These privileged moments of intimate music gave way, in 1981, to nine years of collaboration dedicated to the “Atelier d’interprétation vocale et dramatique” of the Lyon Opera.

We had the pleasure of passing on to young singers our convictions as to the necessity of an immersion into Lied and melody in order to reach the spheres of opera and oratorio.

Nowadays, Ruben Lifschitz is still passionately dedicated to introducing young artists to the beauties and mysteries of the art of the recital.

None better than he can therefore define and explain the place and role of the pianist in these moments of poetical discovery:

“...all these great composers were pianists; few of them were singers and the key to the secret of the works is almost always to be found in the accompaniment. The whole climate, the whole illustration, definition of the Lied or the melody is set by the few bars of introduction on the piano. The pianist is the singer’s light engineer, he lights up the setting. Furthermore, he must learn to breathe with the voice he is accompanying; one dies if one does not breathe, yet pianists are not natural breathers.

The pianist must also like the poem himself, he must understand every word that the accompaniment enhances, he must absolutely understand the language, and he needs to be emotively very supple. During a recital, one must be able to create and live through twenty different moods.”

Publication of the Fondation Royaumont, 2008

(Translation: Isabelle Watson)

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Die schöne Müllerin op. 25 D 795 (1823)

Liederzyklus nach Gedichten von Wilhelm Müller (1794-1827)

Cycle de lieder d'après des poèmes de Wilhelm Müller

Song cycle to poems by Wilhelm Müller

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 drehn,

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 weiterziehn

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 gleich hinunter

Mit meinem Wanderstab.

Hinunter und immer weiter

Und immer dem Bache nach,

Und immer frischer 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 von Rauschen?

Das kann kein Rauschen sein:

Es singen wohl die Nixen  
Dort 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 blicken  
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  
Von 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 Klingen,  
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', ist gefunden,  
Wie's immer mag sein.

Nach Arbeit ich frug,  
Nun hab ich genug  
Für die Hände, fürs Herze  
Vollauf genug!

5. Am Feierabend  
Hätt ich tausend  
Arme zu rühren!  
Könnt ich brausend  
Die Räder führen!  
Könnt ich wehen  
Durch alle Haie!  
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 es nach.  
Und da sitz ich in der großen Runde,  
Zu der stillen kühlen Feierstunde,  
Und der Meister spricht 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 nicht sagen,  
Was ich erfürh 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 weitersagen,  
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 bängen

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?  
Verdriest 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 schlummertrunknen 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 pflanz' ich meine 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 ihren Augen 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, stellt euer 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  
Durfst ich aushauchen in Liederschertz,  
Und wie ich klagte so süß und fein,  
Meint' 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 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 immergrün,  
Weil grün der Hoffnung Fernen blühn,  
Drum haben wir es gern.

Nun schlingst du in die Locken dein  
Das grüne Band gefällig ein,  
Du hast ja's Grün so gern.  
Dann weiß ich, wo die Hoffnung wohnt,  
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 ließest die Mühlen und Müller in Ruh.  
Was taugen die Fischlein im grünen Gezweig?  
Was will den 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 schieß, du Jägerheld!

15. Eifersucht und Stolz  
Wohin so schnell, so kraus, so 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 vom den 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 Rosmarein:  
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 und rund!  
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 ruft,  
Da 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 seh'n;

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

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

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

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

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 weichem Pfühl  
In dem blauen kristallinen 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 herein,  
Blaue Blümelein!  
Ihr macht meinem Schläfer die Träume so  
schwer.

Hinweg, hinweg  
Von dem Mühlensteg,  
Hinweg, hinweg,  
Böses Mägdlein!  
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!

To find a translation in your language, visit:  
[www.recmusic.org/lieder/](http://www.recmusic.org/lieder/)

RECORDING	KRO Radio, Hilversum
RECORDING PRODUCER	D. van der Meer
BALANCE ENGINEERS	G. van Renesse
EDITING	H. v.d. Braak
REMASTERING	Blaise Favre
PHOTOGRAPHS	Christian Coigny (cover, 1983) Giorgio Skory / <a href="http://www.giorgioskory.com">www.giorgioskory.com</a> (booklet & digipack)
DESIGN	Amethys



Recorded by KRO Radio on January 16<sup>th</sup> 1974 in Hilversum, Netherlands

© 1974 KRO Radio, Hilversum (Netherlands), studio recording for broadcast use

© 2011 Claves Records SA, Pully (Switzerland), first release as commercial recording

Special thanks to Olivier Verrey, Eric Tappy, Ruben Lifschitz, Christian Coigny, Russel Postema, KRO Radio.

STEREO



**FRANZ SCHUBERT (1797-1828)**

Die schöne Müllerin op. 25 D 795 (1823)

Song cycle to poems by Wilhelm Müller

1	Das Wandern	2'48
2	Wohin?	2'31
3	Halt!	1'34
4	Danksagung an den Bach	2'43
5	Am Feierabend	3'09
6	Der Neugierige	4'51
7	Ungeduld	2'46
8	Morgengruß	4'07
9	Des Müllers Blumen	4'11
10	Tränenregen	4'54
11	Mein!	2'41
12	Pause	5'26
13	Mit dem grünen Lautenbande	2'11
14	Der Jäger	1'22
15	Eifersucht und Stolz	1'37
16	Die liebe Farbe	5'59
17	Die böse Farbe	2'03
18	Trockne Blumen	4'15
19	Der Müller un der Bach	4'44
20	Des Baches Wiegenlied	7'01
	Total time	71'04

ERIC TAPPY TÉNOR  
RUBEN LIFSCHITZ PIANO

*claves*

THE SWISS CLASSICAL LABEL SINCE 1968

