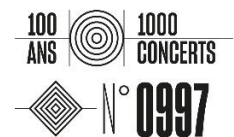


Dimanche 19 avril 2026_19h30_Salle del Castillo

Samuel Hasselhorn, baryton
Ammiel Bushakevitz, piano



Franz Schubert (1797-1828)

Hoffnung (1826)

Im Freien D.880

Lebensmut D.883

Am Fenster D.878

Über Wildemann D.884

Kupelwieser-Walzer D.Anh.I/14

Krähwinkler Tanz D.980

Fischerweise D.881

Ständchen D.889

Totengräberweise D.869

Im Jänner 1817 (Tiefes Leid) D.876

An Silvia D.891

>

Der Wanderer an den Mond D.870

An mein Herz D.860

Das Züngleinlein D.871

Sehnsucht D.879

Im Frühling D.882

Wiener Damen-Ländler und Ecossaisen (n°14 à 18) D.734

Die Blume und der Quell D.874

Alinde D.904

Der Vater mit dem Kind D.906

Le Lied de 1826 : une nouvelle poétique schubertienne

« Pour le théâtre, il faut parfois que les poètes et les compositeurs aient le talent de ne faire ni poésie ni musique. »

Cette observation de Giuseppe Verdi à son librettiste lors de la composition de l'opéra *Aida* a été érigée en dogme du drame musical : la poésie et la musique se marient en un nouveau complexe qui dépasse le théâtre et la symphonie. Cependant, on reconnaît moins à l'esthétique de Franz Schubert cette conscience de « l'oeuvre d'art totale ».

Or, dans une lettre du 4 août 1828 adressée à son ami Gabriel Seidl, poète amateur dont les Lieder ont fait l'objet de onze mises en musique tardives de Schubert, le compositeur déplore le manque d'attrait musical de sa poésie : « Je vous renvoie ces poèmes dans lesquels je n'ai trouvé absolument rien de poétique ni d'utile pour la musique ». Les goûts poétiques de Schubert ont été longtemps décriés, l'avis général estimant qu'il s'est trop souvent rabattu sur de la poésie de petite qualité. On remarque cependant que le compositeur a toujours fait preuve de vigilance dans ses choix littéraires. Même s'il privilégie toujours la poésie des grandes figures de son temps, principalement Goethe et Schiller, il profite de ses amitiés avec des hommes de lettres cultivés pour obtenir des textes malléables et adaptés à une nouvelle poétique du Lied.

L'année 1826 constitue un point d'orgue dans la collaboration entre Schubert et ses amis, tels que Seidl, Eduard von Bauernfeld ou Franz Xaver Schlechta. Les révisions textuelles lors des mises en musique, le choix des poèmes pour leur potentiel musical ou les réflexions esthétiques du cercle des schubertiades témoignent d'une attitude de compositeur qui se destinerait à l'opéra. L'année 1826 est en ce sens une année de frustration artistique pour Schubert. Après un été 1825 idyllique qui le propulsa dans les hautes sphères de la société et le vit nommé membre de la prestigieuse Société philharmonique de Vienne, il ne parvient pas à faire exécuter sa Grande symphonie en do majeur. Les planches du théâtre se refusent également à lui lorsque les autorités conservatrices du régime de Metternich censurent le livret de son opéra *Der Graf von Gleichen*, écrit par Bauernfeld. Il trouve en revanche, dans le genre plus intime du Lied, le lieu propice pour exprimer son idéal esthétique. En 1825, sa tournée avec le baryton Johann Michael Vogl semble lui offrir un nouvel élan créatif. Il remarque dans une lettre à son frère Ferdinand : « La façon dont Vogl chante et celle dont je l'accompagne, comme si nous ne faisons qu'un à ce moment-là, est quelque chose de tout à fait nouveau et d'inédit ».

Loin de ses premières compositions très dramatiques – à l’image des célèbres Gretchen am Spinnrade (1814), Erlkönig (1815), ou Der Zwerg (1823) – les Lieder de 1826 associent le piano et la voix de manière plus étroite. Le piano n’a plus la seule fonction de poser un climat sonore dont émergent les élans vocaux erratiques d’un narrateur-protagoniste. Il devient la principale voix poétique. Ainsi, dans Im Freien, la voix découle d’un flux continu de doubles croches qui traverse les tonalités à mesure qu’on décrit l’apparition de « petits endroits » [Plätzchen] magnifiés par l’éclat de la nuit. Nous reconnaissons là l’imaginaire du Wanderer, dans lequel le narrateur s’efforce de réconcilier son état émotionnel avec le paysage qui l’entoure. Il s’agit d’une poétique que Schubert trouvera aussi bien dans les vers de son ami Seidl que dans les recueils de Wilhelm Müller qui nourrissent l’écriture de ses deux cycles : Schöne Müllerin en 1823 et Winterreise en 1827. La proximité est telle que beaucoup ont vu Der Wanderer an der Mond comme la préfiguration du premier numéro de Winterreise (Gute Nacht). Outre la proximité musicale évidente entre les deux Lieder, on y retrouve des tournures poétiques similaires. « Ich wandre fremd von Land zu Land » [Je vagabonde de pays en pays] résonne dans les premiers mots du promeneur solitaire: « Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh’ ich wieder aus. » [Je suis arrivé vagabond, et vagabond je repars].

Le jeu de clair-obscur qui traverse Winterreise apparaît pareillement dans les « Seidl-Lieder ». Cette alternance entre majeur et mineur – presque extravagante – révèle une vérité métaphysique qui se dissimule derrière une réalité triviale. L’errance du voyageur qui s’épuise de forêt en forêt et de colline en colline ne trouve donc le repos que dans la sérénité qui l’attend au ciel: « Ich auf der Erd’, am Himmel du, wir wandern beide rüstig zu » [Moi sur terre, et toi au ciel, nous voyageons tout deux d’un pas alerte]. L’ambiguïté des modes majeur et mineur traduit également l’allégorie grotesque qui sert de fil rouge à Am Fenster: un mur taciturne ne reflétant que la silhouette qui s’y projette.

Certes, les images poétiques de Seidl sont simples et ne dépassent pas les lieux communs du premier romantisme, comme en témoigne son Sehnsucht: une ode à l’abandon nostalgique prisée par la littérature du début du XIX^e siècle. Mais la musique a vocation à transmettre ce que le verbe ne parvient à affirmer. L’immédiateté se pose comme un idéal face au discours argumenté, à la figure de style ou à la parabole.

Dans *Das Zeugenglöcklein*, le narrateur trouve dans le son d'une cloche mortuaire la réconciliation de l'homme et du monde. Schubert s'efforce ainsi d'accommoder une palette impressionnante de couleurs harmoniques au mi bémol obstiné du tintement de la cloche au piano. Cette poésie matérialiste touche presque au cynisme dans *Totengräberweise* de Schlechta, alors que le fossoyeur s'adresse directement à une dépouille rongée par les vers. La mélodie extatique traduit le repos de la terre sous laquelle l'harmonie rampante ne semble jamais trouver de direction. La musique dément alors la promesse de transfiguration du narrateur et le cadavre n'a pour consolation que la nature qui va « bourgeonner » sur ses restes.

Cet attrait de Schubert pour des textes d'écrivains amateurs n'étouffera pas sa vocation à mettre en musique ceux des grands auteurs. En janvier 1826, il compose, notamment, quatre *Lieder* tirés du célèbre roman initiatique, *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, de Goethe. Sa plume se tourne également vers trois poèmes de William Shakespeare traduits par ses amis Mayerhofer et Bauernfeld: le *Trinklied* D.888, *Stänchen* D.889 et *An Silvia* D.891. Ces songs sont tirés de tragédies et comédies du dramaturge anglais. Comme un acte de révérence à l'égard de sa source, Schubert y cultive une esthétique spontanée en respectant rigoureusement les répétitions strophiques imposées par la forme du poème. Il renonce à toute la symbolique du sous-texte pour privilégier l'élan mélodique sans omettre quelques contours gracieux dans le parcours harmonique. Il procède de la même manière pour le célèbre *Ave Maria! Jungfrau mild!*, extrait de la *Dame du lac* de Walter Scott, véritable hit de sa tournée estivale de concerts avec Vogl.

Au milieu des monuments littéraires et des poètes amateurs, Schubert s'appuie également sur les textes des auteurs à succès de son temps. Le poète romantique au style courtois néo-médiéval d'Ernst Schulze constitue l'une de ses inspirations principales, à tel point qu'il envisage un opéra – qui ne verra jamais le jour – à partir de son poème épique *Die Bezauberte Rose*. Son ton doux-amer lui permet dans *Im Frühling* de faire miroiter une saveur naïve révélant progressivement les douceurs printanières au piano, avant que les doutes de la partie vocale ne fassent basculer le *Lied* dans la terreur d'un mineur tempétueux. Si les quelques vers nuancés de Schulze ne laissent a priori pas présager d'une telle dépression, la musique de Schubert traduit les angoisses d'un poète mort prématurément dont l'œuvre avait déjà été interprétée comme une lettre de détresse.

Les « Schulze-Lieder » de Schubert révèlent la façon dont le compositeur cristallise un nouveau genre dans lequel il se pose comme un coauteur apte à révéler à son public une substance littéraire qui n'est qu'effleurée dans le texte original.

Horsportée

Guillaume Castella

Samuel Hasselhorn

Samuel Hasselhorn naît en 1990 à Göttingen. Il étudie le chant au sein des conservatoires de Hanovre et Paris. Il perfectionne ensuite son art auprès de Patricia McCaffrey, professeur de chant à New York. Après plusieurs prix et récompenses qui honorent son talent en Allemagne, en France ou à New York, il remporte, en 2017, le premier prix du Concours international Das Lied. L'année suivante ce sont les prestigieux premiers prix du Concours Reine Elisabeth et de celui de SWR Jungen Opernstars qui couronnent un début de carrière prometteuse.

Depuis lors, Samuel Hasselhorn est invité, en concert et en récital, à se présenter dans nombre de salles et festivals en Europe et aux États-Unis. Il a été membre, pendant deux ans, de l'ensemble de l'Opéra de Vienne où il a interprété notamment les rôles de Mathis dans Mathis der Maler de Hindemith et de Pélleas dans Pélleas et Mélisande de Debussy. La saison lyrique 2025-2026 le voit faire ses débuts dans les rôles du Comte Almaviva (dans Les Noces de Figaro de Mozart) puis de Heerrufer (dans Lohengrin de Wagner).

En récital, il connaît un succès grandissant aux côtés de plusieurs pianistes au nombre desquels il faut compter Malcolm Martineau, Helmut Deutsch et Ammiel Bushakevitz, collaborations artistiques qui valent aux mélomanes des enregistrements fort applaudis.

Dans le cadre du projet « Schubert 200 », Samuel Hasselhorn rend hommage, en compagnie de Ammiel Bushakevitz, chaque année depuis 2023, au génie du Lied schubertien, entreprise programmatique qui, après Die schöne Müllerin (2023), Licht und Schatten (2024-2025) et Hoffnung (2026) se poursuivra jusqu'en 2028.

samuelhasselhorn.com

Ammiel Bushakevitz

Le pianiste Ammiel Bushakevitz naît à Jérusalem et grandit en Afrique du Sud. Il étudie l'art du piano à la Hochschule für Musik und Theater de Leipzig et au Conservatoire national Supérieur de Musique de Paris en bénéficiant des conseils de Philipp Moll et Alfred Brendel. Il a également le privilège d'être un des derniers élèves de Dietrich Fischer-Dieskau qui l'invite, en 2011, à l'assister dans les master-class que donne le célèbre baryton tant à l'Universität der Künste de Berlin que dans le cadre des Schubertiades de Schwarzenberg (Autriche). Les arcanes du Lied lui sont encore dévoilées par des mentors tels que Brigitte Fassbaender, Barbara Bonney, Thomas Quasthoff ou Matthias Goerne.

Fort de ces enseignements et de ses aptitudes, Ammiel Bushakevitz est le lauréat de nombreux concours de grande renommée qui reconnaissent le rayonnement de ses qualités de pianiste soliste, de chambriste ou d'accompagnateur.

S'il en est besoin, les collaborations qu'ils tissent avec les meilleurs chanteurs du moment témoignent avec éclat de son talent. Il suffit de citer les noms de Dame Felicity Lott, Christian Gerhaher ou Thomas Hampson pour s'en convaincre.

Non content de mener une remarquable carrière, Ammiel Bushakevitz montre un vif intérêt pour l'éducation de jeunes instrumentistes. C'est ainsi qu'il donne de nombreuses master-classes à travers le monde et offre son mentorat pour soutenir la formation de jeunes musiciens, en particulier dans des pays en voie de développement.