

SCHUBERT
Die schöne Müllerin

Julian Prégardien
Kristian Bezuidenhout

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Die schöne Müllerin D. 795

La Belle Meunière / The Fair Maid of the Mill

On poems by Wilhelm Müller (1794-1827)

1		Das Wandern	2'23
2		Wohin?	2'19
3		Halt!	1'26
4		Danksagung an den Bach	2'26
5		Am Feierabend	2'42
6		Der Neugierige	3'58
7		Ungeduld	2'42
8		Morgengruß	4'55
9		Des Müllers Blumen	3'50
10		Tränenregen	4'18
11		Mein!	2'16
12		Pause	5'13
13		Mit dem grünen Lautenbande	2'00
14		Der Jäger	1'05
15		Eifersucht und Stolz	1'27
16		Die liebe Farbe	4'04
17		Die böse Farbe	2'01
18		Trockne Blumen	4'10
19		Der Müller und der Bach	4'33
20		Des Baches Wiegenlied	7'43

Julian Prégardien, *tenor*

Kristian Bezuidenhout, *fortepiano made by Christoph Kern, Staufeu im Breisgau (D)*
2019, copy after Conrad Graf, Vienna 1825

Un voyage avec la Belle Meunière

Conversation avec Julian Prégardien et Kristian Bezuidenhout

Julian, pouvez-vous nous parler de votre relation avec *Die schöne Müllerin* ?

Julian Prégardien : Il ne se passe guère de jour sans que je songe à certains aspects du cycle. J'étais récemment à Fribourg, où j'ai fait mes études, et je marchais sur le même chemin que j'empruntais toujours pour aller de mon appartement dans la vieille ville au conservatoire. Il longe une rivière, et comme le ruisseau joue un rôle central dans *Die schöne Müllerin*, il est possible que j'aie été inspiré alors que j'y marchais autrefois. Je me demandais si tout avait été prévu et où était le prochain moulin...

Je ne me souviens pas d'un seul moment dans ma vie où cette musique ne m'ait pas été familière. J'ai entendu mon père la répéter à la maison, j'ai lu les lieder assis au piano, je les ai chantés avec d'autres pendant mes études de chant, mais j'ai attendu d'avoir presque trente ans pour donner pour la première fois le cycle complet. Je connaissais à la fois *Winterreise* et *Die schöne Müllerin* bien avant de commencer à les chanter. Je voulais trouver une autre manière d'aborder ces cycles emblématiques de Schubert, en examinant vraiment la musique, en me documentant sur la musique et la poésie, et sur la manière dont ils étaient écrits.

Alors que *Winterreise* occupait depuis quelque temps déjà une place importante dans mon cœur et mon esprit, ce n'est qu'en 2020 que j'ai pu me plonger vraiment dans *Die schöne Müllerin*. Kris et moi avons élaboré un programme mis en espace, avec des lectures d'extraits du journal de Wilhelm Müller. Ce concert a marqué une étape importante dans mon voyage avec *Die schöne Müllerin* et dans notre collaboration artistique. J'ai ressenti une forte envie de l'enregistrer, et je me souviens du moment où il m'est apparu à l'évidence que c'est avec toi, Kris, que je voulais faire cet enregistrement.

Kristian, comment votre collaboration avec Julian a-t-elle commencé, et comment est née l'idée de cet album ?

Kristian Bezuidenhout : Nous avions donné des récitals ensemble, mais nos collaborations n'étaient pas particulièrement centrées sur Schubert ; le tout premier concert était pour l'essentiel un programme Mozart. Puis, tout cela a progressivement évolué dans notre esprit, peut-être parce que nous avons compris combien il était agréable de travailler l'un avec l'autre. Il aurait été dommage de ne pas nous concentrer sur des œuvres comme *Die schöne Müllerin* et *Winterreise*, et d'autres lieder de Schubert.

En concert, des idées peuvent naître spontanément. Avez-vous constaté une spontanéité comparable pendant les séances d'enregistrement ?

J. P. : Il était étonnant de voir à quel point les choses se clarifiaient pendant les séances d'enregistrement. C'est la même impression qu'on a lorsqu'on laisse mijoter une sauce un peu plus longtemps pour en rehausser le goût, à l'image de notre passion commune pour la cuisine et la nourriture. J'ai adoré ce processus de distillation.

K. B. : Absolument. Et j'aime beaucoup le mot "distillation" que tu utilises, c'est une belle image. C'est comme si nous arrivions avec une immense quantité de matière première, des valises pleines de matériel, d'idées sur le tempo, l'ornementation, le caractère des différentes strophes, les liens entre les lieder. C'est l'expérience issue de trois ou quatre concerts, qui est alors scrutée par le microphone, et l'on se rend compte qu'il faut faire la mise au point avec l'objectif ; mais les choses se sont mises en place d'elles-mêmes. De ce point de vue, c'est incontestablement l'aventure discographique la plus exceptionnelle que j'aie jamais eue.

J. P. : Nous avions tous deux déjà abordé ce cycle, et nous sommes reconnaissants pour les riches expériences que nous avons eues avec d'autres personnes – en parlant du cycle, en l'interprétant, en en partageant l'histoire. Il ne s'agit pas simplement de nous deux ; je pense qu'il est important d'exprimer notre gratitude pour tout cela. C'est un cadeau. Avec notre sympathie et notre empathie pour Wilhelm Müller, Franz Schubert, et l'un pour l'autre, le processus d'enregistrement a été un acte d'amitié.

Un aspect unique de cet enregistrement est qu'il a simultanément été capté en vidéo. En quoi cela a-t-il changé l'expérience pour vous ? Est-ce que cela a rendu l'enregistrement plus difficile, ou cela vous a-t-il aidés à vous focaliser ?

J. P. : Pour habiter pleinement le personnage, je dois engager mon corps tout entier – cela s'entend et se sent peut-être dans cet enregistrement audio. Pour bien l'incarner, non pas simplement en tant que chanteur, mais avec tout mon être, il fallait que je sois vraiment présent et complètement investi pendant quatre jours. C'était crucial, parce que nous ne pouvions pas nous permettre de manquer de capter une ligne qui était techniquement, émotionnellement et vocalement convaincante. Et il était essentiel de graver ces moments en vidéo également.

K. B. : Pendant les séances, nous nous disions combien il était important de garder la spontanéité palpable des prises. Il y a un moment dans le travail de montage où elle risque de se perdre, mais il est indispensable de maintenir un équilibre, de préserver cette fraîcheur, cette impression d'être dans la pièce et d'entendre les musiciens. Par bonheur, l'équipe a bien compris la nécessité pour les deux instruments – la voix de ténor aigu et le piano ancien, tous deux extrêmement fragiles – d'être présentés d'une manière qui évoque une belle salle emplie de chaleur, avec son ambiance, sa lumière... À cet égard, nous avons eu beaucoup de chance.

L'un des aspects qui distinguent cet enregistrement des autres est l'emploi de l'ornementation, qui permet de raconter l'histoire d'une manière plus personnelle.

J. P. : Il est important de noter qu'en cela, nous ne sommes pas des pionniers. En réalité, les premiers à le faire ont été Schubert lui-même et son chanteur, Johann Michael Vogl. Et il y a déjà une tradition plus récente, instaurée par Peter Schreier et mon père, Christoph Prégardien. En fait, je pense à beaucoup de chanteurs dans le domaine de l'interprétation historique informée, et aussi parmi la jeune génération de chanteurs, comme Konstantin Krimmel, par exemple. Ils ont ouvert cette porte, et nous continuons de la maintenir ouverte.

L'utilisation des techniques d'ornementation dans les lieder de Schubert est donc un aspect de cette tradition. Elles font partie de la trousse à outils que l'artiste utilise pour l'expression et l'interprétation ; comme les nuances et le tempo, l'ornementation est l'une des facettes de l'interprétation du lied.

K. B. : Ce débat fait rage depuis longtemps, sans doute depuis que Robert Levin a enregistré un disque de sonates pour piano de Schubert et que certains critiques lui ont reproché d'avoir introduit une dizaine de secondes d'ornementation à un moment dans le disque. Cela a déclenché un important débat musicologique sur ce qui est approprié dans la musique de Schubert. Cela fait pourtant partie de nos outils.

Je ne pense pas que Mozart ou Schubert nous disent : "Merci d'essayer de jouer ce que j'ai écrit." Ce qu'ils nous disent, c'est plutôt : Comment noter ce que nous jouons ? Comment utiliser cette forme incroyablement primitive de notation pour rendre toutes les nuances et toutes les petites choses que nous chérissons tant dans une interprétation inspirée ? Je pense que l'ornementation est du même ordre. Les ornements doivent sonner comme si le cœur laissait éclater une idée ou une émotion qu'il ne peut tout simplement pas retenir plus longtemps.

Y a-t-il des enregistrements qui vous ont influencés dans ce voyage avec *Die schöne Müllerin* ?

J. P. : J'ai des liens de longue date avec ce cycle, y compris sur le plan émotionnel. À seize ans, j'avais une petite amie qui voulait écouter avec moi l'enregistrement de *Die schöne Müllerin* gravé par mon père. Ne me demandez pas pourquoi, nous étions amoureux. En toute honnêteté, je n'en ai pas écouté beaucoup d'autres, et je ne l'ai pas souvent entendu en concert. Je dirais que la lecture du journal de Wilhelm Müller, et tout ce que j'ai pu apprendre sur l'état de santé désastreux de Schubert au moment où il composait cette musique divine, ont eu la plus forte influence sur moi.

K. B. : Il ne fait aucun doute que toute mon idée sur la manière dont cette musique pouvait sonner a été irrévocablement transformée quand j'ai entendu l'enregistrement de *Winterreise* de Christoph Prégardien avec Andreas Staier. C'est lui qui a complètement redéfini pour moi la façon dont cette musique doit et peut sonner. L'espèce de force conceptuelle de tout ce "positionnement" – de ce avec quoi la musique doit être esthétiquement coordonnée – a changé la donne. Je ressens encore cette influence en moi d'une certaine manière.

Je pense que Julian et moi nous sentons en accord avec ce genre d'approche de la musique, du texte, de la beauté du son, de son raffinement et, peut-être, de sa simplicité. Tout cela participe de l'espèce de beauté hypnotique et fantomatique qu'il y a dans la manière dont nous pensons que ces cycles doivent être présentés, au lieu de ce chant très robuste, sain, assuré, viril qu'obtiennent des voix plus graves. Et cela fera toujours partie de ma formation pour ces cycles.

Pendant le processus d'enregistrement, pour qui imaginez-vous que vous interprétez ce cycle ? Est-ce pour un auditoire d'aujourd'hui ? Est-ce quelque chose que vous gravez pour l'éternité ? L'interprétez-vous pour vous-mêmes, pour Schubert ?

J. P. : Peut-être pour le fils du meunier dans l'histoire ! Mais sur le plan du processus artistique, pour cet enregistrement spécifique, je dirais que c'était plus facile que jamais parce qu'il y avait des gens dans la salle – attentifs, empathiques, conscients de ce qui se passait : l'équipe artistique, y compris vous, Cate, les cadresurs, notre réalisatrice, Nanna Schmidt, et aussi les fabuleux techniciens en cabine. Alors en fait, nous l'interprétons pour une vingtaine de personnes dans le studio.

K. B. : Au départ, il y avait beaucoup de questions sur la manière dont nous devons nous positionner. Était-ce une interprétation *live* qui se trouvait être enregistrée, ou étaient-ce des séances en studio ? Finalement, je pense que nous avons eu le meilleur des deux mondes, parce que Julian est là qui regarde les caméras et chante pour elles. Et puis, conceptuellement, on se demande un peu : pour qui faisons-nous cela ? Est-ce pour honorer les sentiments d'amour sans retour auxquels nous pouvons tous nous identifier si fortement, et dont la présence devient si déchirante à la fin de l'œuvre ? Je pense que ce que nous trouvons tous deux si émouvant dans ce cycle est que l'on perçoit ce pressentiment, cette impression incroyablement forte d'un désir de mort, aussi bien de la part de Schubert que de nous tous, en réalité.

Il semble que la magie dans la musique de Schubert tienne à sa faculté d'être en même temps simple et profondément complexe. Qu'espérez-vous que les auditeurs retireront de l'audition de cet enregistrement ?

K. B. : Je pense qu'on a besoin qu'une personnalité soit attachée à un enregistrement, afin de pouvoir appuyer sur la touche lecture, et, dans les premières trente à soixante secondes, sentir que des gens sont là avec vous et pour vous, et qu'il y a une sorte de vrai engagement émotionnel.

J. P. : Pour ma part, j'aimerais beaucoup que la première expérience de chacun avec Schubert soit emplie d'empathie et d'affection. Ce serait incroyable. Si jamais j'ai l'occasion de concevoir à l'avenir des projets qui facilitent cette approche, où la première rencontre avec Schubert soit quelque chose d'intime et de personnel, ce serait pour moi une immense joie. Parce que c'est précisément ce que sont les lieder de Schubert – une expérience profondément intime.

Entretien mené par CATE PISARONI

Traduction : Dennis Collins

Schubert et les pianofortes de Conrad Graf

C'est après avoir donné trois concerts avec Julian Prégardien en Allemagne en janvier 2020 – une tournée dont l'apogée fut un concert dans la salle spectaculaire du Reitstadel, à Neumarkt – que nous avons envisagé pour la première fois d'enregistrer ensemble *La Belle Meunière*. Je garde un souvenir ému de ces concerts, non seulement à cause de leur fraîcheur et de leur spontanéité surprenantes, mais aussi parce que j'avais la chance de jouer sur la magnifique copie d'un pianoforte de Conrad Graf (Vienne, 1825) réalisée par Christoph Kern. Graf (1782-1851) fut sans doute le plus célèbre facteur de pianos viennois de son temps : en 1841, au moment où il se retira des affaires, il avait construit plus de trois mille instruments et avait reçu en 1835 la prestigieuse médaille d'or lors de la première Exposition des produits de l'industrie autrichienne. Ses instruments faisaient l'admiration de certains des musiciens les plus importants de son temps, notamment Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Chopin et Brahms. Bien que Schubert n'ait jamais possédé de Graf, il avait souvent l'occasion de jouer sur un de ces pianofortes chez ses amis viennois, et il ne fait aucun doute que sa musique est indissolublement liée à l'univers acoustique de ces instruments intimes à la sonorité exquise.

Qu'est-ce qui distingue un pianoforte Graf des années 1820 d'un piano moderne ? Les instruments de Graf étaient presque entièrement construits en bois, avec des tables d'harmonie plus petites et plus délicates (en épicea de lutherie), des cordes beaucoup plus fines et moins tendues, parallèles sur toute leur longueur (une conception qui offre une clarté et une transparence sans égale entre les voix et les registres, ce que l'on perçoit particulièrement bien dans les accords de la main gauche, aux cordes plus épaisses). La mécanique est d'une légèreté et d'une souplesse exceptionnelles, avec des marteaux de petite taille, recouverts de cuir et fixés directement à la base de la touche. Ce dernier point peut paraître accessoire, mais je peux certifier qu'il donne à l'interprète un contrôle bien supérieur du mouvement et de la vitesse du marteau, permettant d'obtenir des nuances d'articulation extraordinairement subtiles. Les marteaux plus petits, au cœur plus dur, frappent les cordes avec beaucoup de précision et une grande vitesse, ce qui produit une attaque assez marquée et une rapide décroissance du son : l'"espace" entre les notes qui en résulte encourage l'interprète à expérimenter de manière toujours plus raffinée sur la longueur des notes et les fins de groupes en *legato* (ce qui est facilité par l'incroyable efficacité du système d'amortissement viennois). Cette sonorité plus directe et relativement compacte du pianoforte – avec l'extinction rapide du son – renforce également de manière spectaculaire l'effet expressif des notes en *sforzando* et des notes *forte*, qu'il m'arrive de jouer avec une certaine sauvagerie sur cet enregistrement. La sonorité transparente des pianofortes Graf signifie également que l'on peut maintenir la pédale douce enfoncée beaucoup plus longtemps, créant ainsi des effets sonores brumeux, imaginaires, parfois presque impressionnistes. Ce qui fait défaut au Graf en densité sonore, en puissance et en tenue du son, il le compense largement par sa délicatesse, sa légèreté, sa douceur et sa subtilité, nous incitant à un style de jeu résolument plus déclamatoire.

Schubert devait être tout particulièrement séduit par l'arsenal de pédales de modification du son, courant sur les instruments construits dans les années 1820. La copie de Christoph Kern du pianoforte Graf dispose de quatre pédales : une pédale douce normale, une pédale appelée *moderator*, qui produit un *pianissimo* fantomatique en intercalant une bande de feutre entre les marteaux et les cordes, une pédale *una corda*, qui décale le mécanisme pour ne frapper qu'une corde ou deux, et une pédale de basson, qui interpose une bande de papier de soie entre les cordes et les étouffoirs dans le registre grave uniquement (je ne l'ai pas utilisée pour cet enregistrement). L'instrument réalisé par Kern d'après Graf est doté d'une pédale douce particulièrement séduisante – Andrés Schiff décrit cette pédale comme l'arme secrète du piano viennois –, qui permet à l'interprète de déplacer la couche de feutre encore plus loin vers l'avant, produisant un véritable *ppp* (j'utilise cet effet plusieurs fois dans cette interprétation de *La Belle Meunière*, parfois en combinaison avec la pédale *una corda*, notamment dans la troisième strophe de *Die liebe Farbe* et dans la dernière du lied conclusif, *Des Baches Wiegenlied*). Une caractéristique très prisée de ces instruments était le fait que le point d'attaque (c'est-à-dire l'endroit où le marteau frappe la corde) changeait suivant les registres, donnant à la basse une sonorité de basson, presque grinçante, au ténor une noblesse riche et chaleureuse et à l'aigu une qualité chantante et brillante dans le médium, et une sonorité éblouissante dans le plus aigu, presque comme celle d'une harpe. J'aime à penser que ces différences dans le point d'attaque produisent une sorte de "paysage sonore", donnant à l'expression une sorte de dimension topographique – aux errances rustiques et turbulentes du meunier dans le premier lied, *Das Wandern*, à la douce ondulation de l'eau dans *Wohin*, à l'aigre agressivité dans *Der Jäger* et *Eifersucht und Stolz* et aux couleurs arachnéennes obsédantes de *Der Neugierige* et *Der Müller und der Bach*. On imagine bien Schubert fasciné par le spectre des couleurs sonores qu'offraient les pianofortes Graf, en particulier l'extraordinaire variété des nuances *piano* et *pianissimo*. Je suis profondément convaincu que les diverses "identités" sonores de cet instrument ont été une grande source d'inspiration pour Schubert, stimulant son sens étonnamment vif et raffiné de la couleur instrumentale (un aspect de son génie souvent négligé dans les analyses de sa musique pour piano). La beauté changeante de cet instrument remarquable nous aide de tout son pouvoir à raconter cette histoire des plus déchirantes. Ce fut un immense privilège pour moi d'explorer ce chef-d'œuvre, non seulement avec un si bel instrument, mais, ce qui est plus important encore, avec un partenaire aussi confiant et inspirant que Julian Prégardien.

KRISTIAN BEZUIDENHOUT

Traduction : Laurent Cantagrel

CARACTÉRISTIQUES DE L'INSTRUMENT :

Pianoforte de six octaves et demie d'après un instrument de Conrad Graf, Vienne, 1825 ; copie réalisée par Christoph Kern, Staufeu im Breisgau, Allemagne.
Accordé et réglé par Christoph Kern.

A journey with *Die schöne Müllerin*

A conversation with Julian Prégardien and Kristian Bezuidenhout

Julian, can you tell us about your relationship with *Die schöne Müllerin*?

Julian Prégardien: Hardly a day goes by when I don't think about aspects of the cycle. I recently visited Freiburg, where I studied, and walked along the same path I always took when I went from my apartment in the old town to the conservatory. The path goes past a river, and since the stream plays such a central role in *Die schöne Müllerin*, it is possible that I was already inspired back then when I walked along there. I asked myself if it had all been foreseen and where the next mill was . . .

I don't remember a time in my life when I wasn't familiar with this music. I heard my father rehearsing it at home, read the songs sitting at the piano, sang others during my vocal studies, but my first performance of the complete cycle wasn't until my late twenties. I knew both *Winterreise* and *Die schöne Müllerin* well before I started singing them. I wanted to discover my personal approach to these iconic Schubert cycles through really examining the music, reading around the music and poetry and how they were written.

While *Winterreise* occupied a significant place in my artistic heart and mind earlier on, it was not until 2020 that I was able to fully immerse myself in *Die schöne Müllerin*. Kris and I crafted a semi-staged programme incorporating readings from Wilhelm Müller's diary. That concert marked a significant milestone in my journey with *Die schöne Müllerin* and in our artistic partnership. I felt a strong urge to record this and I remember the very moment when it became clear to me that I wanted to do this recording with you, Kris.

Kristian, how did your collaboration with Julian begin and how was the idea for this album born?

Kristian Bezuidenhout: We had performed recitals together, but our initial collaborations weren't particularly focused on Schubert; the very first concert was mostly a Mozart programme. And then, the focus gradually shifted in both of our minds, possibly because we realised how enjoyable it was to work together. It would have been foolish not to concentrate on pieces like *Die schöne Müllerin* and *Winterreise*, along with other Schubert songs.

In performance, spontaneous ideas can develop. Did you encounter a similar spontaneity during the recording sessions?

J. P.: It was amazing how things clarified during the recording process. It felt similar to allowing a sauce to simmer longer on the heat to enhance its flavour, reflecting our mutual passion for cooking and eating. I adored the process of distillation.

K. B.: Absolutely. And I love that you use the word distillation, because that's a brilliant description of the process. It's as if we came to the whole thing with a huge amount of raw material, suitcases full of material, ideas for tempo, ornamentation, character timing between verses, links between songs. And this was the experience of three or four concerts, which then gets confronted with the scrutiny of the microphone and you realise that you have to focus the lens, but somehow things just really clicked into place. From this perspective, it was undoubtedly the most unique recording experience I've ever had.

J. P.: We both have experience with this cycle and we're grateful for the rich experiences we've had with other individuals – discussing the cycle, performing it, and sharing its story. It's not just the two of us; I think it's important to express gratitude for all those experiences. It's a gift. With our sympathy and empathy for Wilhelm Müller, Franz Schubert, and for each other, the recording process was an act of friendship.

A unique aspect of this recording is that it was simultaneously recorded for a video capture. How did that change the experience for you? Did it make the process infinitely more difficult or did it help you to focus?

J. P.: Well, incorporating the character fully means that my whole body is involved—you might be able to hear and feel it in this audio recording. To fully embody the character, not just as a singer but with all of my being, I had to be really present and completely engaged for four days. That was crucial because we couldn't afford to miss capturing a line that was technically, emotionally and vocally convincing. It was essential to capture these moments on camera as well.

K. B.: During the sessions, we discussed how important it is not to lose the palpable spontaneity from the takes. There's a point in the editing process where it could be lost, but it's crucial to maintain a balance, preserving that freshness, that feeling of being in the room and hearing the performance.

We were fortunate that the team understood the need for both instruments – the fragility of the high tenor and the incredible fragility of the old piano – to be presented in a way that evokes a beautiful room filled with warmth, ambience and light. We were very lucky in that respect.

One of the aspects that makes this recording distinct from others is also the use of ornamentation and how it is used to tell the story in a more personal way.

J. P.: It's important to note that we are not the pioneers in doing this. Actually, the first to do so were Schubert himself and his singer, Johann Michael Vogl. And then there's already a more recent tradition, established by Peter Schreier and my father Christoph Prégardien. In fact there are many singers and pianists from the field of historically informed practice, and also the younger generation of singers, Konstantin Krimmel for example. They opened that door, and we continue to keep it open.

So using the technique of ornamentation in performing Schubert's lieder is an aspect of this tradition. It's part of the artist's toolkit for expression and performance, akin to dynamics and tempo; ornamentation is one facet of performing lieder.

K. B.: This debate has been raging for a long time, probably since Robert Levin recorded a disc of solo Schubert sonatas and was attacked by some members of the press for including maybe ten seconds of ornamentation at some point on the disc. That sparked a significant scholarly debate about what's appropriate in Schubert's music. This is part of our toolkit.

I don't believe Mozart or Schubert are saying, 'please try and play what I wrote down'. What they're trying to say is, how do we write down what we play? How do we use this unbelievably primitive form of notation to convey all the nuance and all the tiny things that we so cherish in inspired performance? I think ornamentation is a similar thing. Ornaments need to sound as if your heart is bursting open with an idea or an emotion, and you just can't hold it in any longer.

Are there any recordings that have influenced you on this journey with *Die schöne Müllerin*?

J. P.: I have quite a long connection to this cycle, including an emotional dimension. I had a girlfriend when I was sixteen who wanted to listen to my father's recording of *Die schöne Müllerin* with me. Don't ask me why, we were in love. In all honesty, I haven't listened to many recordings nor have I seen it performed a lot. I would say that reading Wilhelm Müller's diary, and finding out about Schubert's devastating state of health while he was composing this heavenly music, have had the strongest influence on me.

K. B.: There's no question that my whole idea of what this music could sound like was irrevocably changed when I got a hold of Christoph Prégardien's recording of *Winterreise* with Andreas Staier. It completely recalibrated my view of what this music needs to sound like, and can sound like. The kind of conceptual strength of this whole 'positioning' – of what the music should be aesthetically coordinated with – was a game changer. I still feel that influence in my system somehow.

I think Julian and I feel aligned with this kind of approach to this music, text, beauty of sound, refinement and perhaps simplicity of sound, which is part of the kind of hypnotic and ghostly beauty of the way we think these cycles should be presented, not that kind of very robust, healthy, confident, manly singing you can get from lower voices. And that will always be a part of my upbringing for these cycles.

During the recording process, who do you envision that you are performing this for? Is it for a present-day audience? Is it something you're capturing for eternity? Do you perform it for yourself, for Schubert?

J. P.: Perhaps for the miller's boy in the story! But in terms of the artistic process for this specific recording, I would say that it was easier than ever before because there were people in the room – attentive, empathic, aware of what was happening: the artistic team, including you, Cate, the cinematographers, our director Nanna Schmidt, and also the fabulous guys in the sound booth. So in fact we performed for twenty people in the studio.

K. B.: Coming into this, there were a lot of questions about how we should position ourselves. Should it be a live performance that just happens to be recorded, or should it be studio sessions? And in fact, I think we happened on the best of both worlds, because Julian is there looking at the cameras and performing for them.

And then conceptually, you sort of say to yourself, who are we doing this for? Is it to honour the feelings of unrequited love that we all can associate so strongly with and which become so heartbreakingly present at the end of the piece? I think what we both find so moving about this cycle is that you do feel this prescient, unbelievably strong sense of a desire for death, both on Schubert's part and in all of us, actually.

It seems that the magic in Schubert's music lies in its ability to be both simple and profoundly complex at the same time. What do you hope people take away from listening to this recording?

K. B.: I think we need a recording to have personality attached to it, so that you can press play and, in the first thirty seconds to a minute, you can feel that people are there with you and for you, and that there's some kind of real sort of emotional investment.

J. P.: Let me start somewhere else. I would love everyone's first experience with Schubert to be one filled with empathy and affection. That would be incredible. If I ever have the opportunity to create projects in the future that facilitate this, where the initial encounter with Schubert is something intimate and personal, it would bring me immense joy. Because that's precisely what Schubert's songs are – a deeply intimate experience.

Interviewer: CATE PISARONI

Schubert and the pianos of Conrad Graf

It was after a three-concert tour of Germany in January of 2020, culminating in the spectacular Reitstadel in Neumarkt, that Julian Prégardien and I first contemplated the idea of recording *Die schöne Müllerin*. I remember those concerts with great fondness, not only for their striking freshness and spontaneity, but also for the fact that we were lucky enough to have at our disposal Christoph Kern's magnificent copy of an original fortepiano by Conrad Graf (Vienna, 1825). Graf (1782-1851), certainly the most famous Viennese builder of his day, had made over 3000 instruments by the time of his retirement in 1841 and was awarded the prestigious gold medal at the first Austrian Industrial Products Exhibition in 1835. His instruments were greatly admired by some of the most important musical figures of the time, including Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Chopin and Brahms, and while Schubert never owned a Graf – he played them often at the homes of his circle in Vienna – there is no question his music is inexorably linked to the sound-world of these intimate, and exquisite sounding instruments.

What distinguishes an 1820s Graf from the modern piano? Graf instruments are constructed almost entirely of wood, feature smaller and more delicate soundboards (made from fine spruce), have much thinner strings and considerably less string tension, and are straight-strung throughout (a stringing philosophy that provides unparalleled clarity and transparency between voices and registers, especially noticeable in thickly voiced left-hand chords). The action is noteworthy for its exceptional lightness and flexibility, with a small, leather-covered hammer that is attached directly to the base of the key. This last point may seem incidental, but I can attest to the fact that it gives the player the greatest control over the motion and speed of the hammer, allowing for extraordinarily subtle shades of articulation. The small hammer, with its harder core, hits the string with extreme precision and speed, giving the sound its comparatively pronounced attack and fast rate of decay: the resultant 'space' this provides between notes, encourages the player to experiment with ever more refined shadings of note-length and slurlendings (this is aided by the incredible efficiency of the Viennese damping system). The piano's more direct and relatively compact sound – with its rapid decay – also dramatically heightens the expressive effect of *sforzandi* and other loud notes, which I play with real ferocity at times on the disc. The translucency of the Graf sound also means one can keep the damper pedal engaged for much longer, creating hazy, futuristic, at times almost impressionistic sound effects. Finally, what the Graf lacks in sonic density, carrying power and real sustain, it more than makes up for in delicacy, litheness, sweetness and subtlety, coaxing one into a decidedly more declamatory style of playing.

Perhaps most alluring for Schubert would have been the arsenal of sound modification pedals that were standard on pianos of the 1820s. The Christoph Kern Graf has four such pedals: the standard damper pedal, the so-called *moderator*, which produces a ghostly *pianissimo* by placing a layer of felt between the hammers and the strings,

an *una corda*, which shifts the action to play on either one or two strings, and a bassoon pedal, which interposes a layer of parchment between the strings and dampers (in the bass only; not used during this recording). Kern's Graf copy features a particularly beguiling moderator pedal – Andrés Schiff has famously described the moderator as the Viennese piano's secret weapon – that allows the player to move the layer of felt even further forward, creating a true *ppp* (I use this effect a few times during the disc, sometimes in combination with the *una corda*, most notably in the third verse of *Die liebe Farbe* and the last verse of *Des Baches Wiegenlied*). A non-uniform striking point (i.e. the place where the hammer hits the string) was a highly prized feature of these pianos, giving the bass its bassoon-like, almost grating sound, the tenor its noble warmth and richness, and the treble its singing and lustrous quality in the middle range, and its dazzling, almost harp-like sonority at the very top. I like to think that the non-uniform striking point produces a sort of 'landscape' of sound, a kind of topographical element to the expression: everything from the boisterous, rustic wanderings of the miller in *Das Wandern*, to the gently undulating water imagery of *Wohin*, to the rancid aggression of *Der Jäger* and *Eifersucht und Stolz*, and the gossamer, haunting colours of *Der Neugierige* and *Der Müller und der Bach*.

Schubert must have been absolutely captivated by the spectrum of tone colours the Graf can offer, particularly the tremendous variety of nuance in the *piano* and *pianissimo*. I believe deeply that the varied sonic 'identities' of this instrument were a source of great inspiration for Schubert, appealing to his astonishingly refined and vivid sense of instrumental colour (an aspect of his genius that I find often overlooked in most assessments of his piano writing). The mercurial beauty of this remarkable instrument does everything in its power to help in the telling of this most heartbreaking of stories – it was an enormous privilege to explore this masterwork, not only with such a beautiful piece of equipment, but more importantly, with a partner as trusting and inspiring as Julian Prégardien.

KRISTIAN BEZUIDENHOUT

INSTRUMENT DETAILS:

6 1/2-octave fortepiano after Conrad Graf, Vienna, 1825; copy made by Christoph Kern, Staufen im Breisgau, Germany. Tuned and regulated by Christoph Kern.

Hypnotische, gespenstische Schönheit

Ein Gespräch mit Julian Prégardien und Kristian Bezuidenhout

Julian, erzähl uns, wie Du zu Schuberts *Die schöne Müllerin* gefunden hast.

Julian Prégardien: Kürzlich habe ich meine Studienstadt Freiburg besucht und bin auf einem Weg spaziert, den ich immer nahm, wenn ich von meiner Wohnung in der Altstadt am Ufer der Dreisam entlang zur Hochschule ging. Es ist sehr wohl möglich, dass mich dieser Weg schon damals inspiriert hat, vor allem, wenn man bedenkt, dass meine Wohnung neben einer alten Mühle lag...

Ich erinnere mich an keine Zeit meines Lebens, in der ich nicht mit diesen Schubert-Liedern vertraut war. Schon als Kind lag ich zu Hause unter dem Flügel, wenn mein Vater probte, habe dann einige Lieder am Klavier gespielt, andere während meines Gesangsstudiums gesungen. Meine erste Aufführung des gesamten Zyklus erfolgte in meinen späten Zwanzigern. Beide Zyklen, *Winterreise* und *Die schöne Müllerin*, kannte ich schon gut, bevor ich sie zu singen begann. Noch heute vertiefe ich meinen persönlichen Zugang zu diesen wegweisenden Zyklen von Franz Schubert unentwegt, indem ich möglichst viel rund um die Musik, die Dichtung und ihre Entstehung lese.

Winterreise nahm bereits vor zehn Jahren in meinen künstlerischen Projekten einen bedeutenden Platz ein, mit *Die schöne Müllerin* beschäftige ich mich intensiv erst seit kurzem: In Zusammenarbeit mit Kris habe ich 2020 ein halb-szenisches Programm entwickelt, das Lesungen aus Wilhelm Müllers Tagebuch einschließt. Diese Herangehensweise war ein Meilenstein in meiner Auseinandersetzung mit diesem Zyklus und auch für unsere künstlerische Partnerschaft. Ich verspürte auf einmal den Drang, diese Lieder aufzunehmen, und ich erinnere mich genau an den Moment, in dem mir klar wurde, dass ich diese Aufnahme mit Dir machen wollte, Kris.

Kris, wie begann Deine Zusammenarbeit mit Julian und wie entstand die Idee für dieses Album?

Kristian Bezuidenhout: Wir waren bereits gemeinsam bei Liederabenden aufgetreten, wobei unsere Zusammenarbeit aber nicht auf Schubert ausgerichtet war; unser allererstes Konzert sah ein Mozart-Programm vor. Und dann verlagerte sich der Fokus allmählich in unseren Köpfen, und wir konzentrierten uns auf *Die schöne Müllerin* als erstes echtes gemeinsames Projekt.

Während einer Aufführung entstehen oft spontane Ideen. Habt Ihr so etwas auch während der Aufnahme-Sessions erlebt?

J. P.: Es war erstaunlich festzustellen, wie die Sicht auf die Musik während der Aufnahme klarer wurde – als ob ein Destillationsprozess stattfinden würde. Es kam einem vor wie das Köcheln einer Sauce auf kleiner Flamme, das zu einer Intensivierung des Aromas führt. Dieser Vergleich widerspiegelt übrigens auch unsere gemeinsame Leidenschaft für das Kochen und für gutes Essen.

K. B.: Absolut. Und ich liebe es, dass Du das Wort „Destillation“ benutzt. Das ist eine brillante Beschreibung des Prozesses. Es ist ein bisschen so, als hätten wir das Ganze mit einer riesigen Menge an Rohmaterial begonnen, an vollgepackten Koffern mit Material, Ideen für Tempi, Verzierungen, Nuancen zwischen den Strophen, Verbindungen zwischen den Liedern. Das waren die gesammelten Erfahrungen aus unseren Gesprächen und Konzerten, die dann der Prüfung durch das Mikrofon unterzogen wurden. Wir haben gemeinsam unsere Sicht geschärft, manche Dinge haben sich auch einfach gefügt. Aus dieser Perspektive gesehen, war es eine Erfahrung, wie ich sie bezüglich ihrer Einzigartigkeit in einem Aufnahmestudio nie gemacht habe.

J. P.: Wir beide haben ja auch eine individuelle Wahrnehmung dieses Zyklus und sind dankbar für die vielfältigen Eindrücke, die wir im Austausch mit anderen Personen sammeln durften – bei Diskussionen über den Zyklus, Aufführungen, beim Teilen dieser Geschichte. Ich denke, es ist wichtig, für all diese Erfahrungen Dankbarkeit zum Ausdruck zu bringen. Das ist ein Geschenk! Mit unserer Sympathie und Empathie für Wilhelm Müller, Franz Schubert und füreinander war der Aufnahmeprozess obendrein ein Akt der Freundschaft.

Ein einzigartiges Merkmal dieser Aufnahme besteht darin, dass gleichzeitig Bild und Ton aufgezeichnet wurden. Wie hat Euch das beeinflusst?

J. P.: Nun, die gleichzeitige körperliche Darstellung bedeutet, dass viel mehr als nur meine Stimme eingefangen wurde – man kann das, denke ich, in dieser Aufnahme spüren. Um den Charakter vollständig zu verkörpern, nicht nur als Sänger, sondern mit meinem ganzen Wesen, musste ich für die vier Aufnahmetage doppelt präsent und engagiert sein. Jeder Moment wurde auch mit der Kamera festgehalten, und die Suche nach dem bestmöglichen „Take“ hatte mehr Ebenen als üblich.

K. B.: Während der Sessions haben wir uns gesagt, wie wichtig es uns ist, beim Musizieren während der Aufnahme die Spontaneität nicht zu verlieren. Es gibt eine Stelle im Arbeitsprozess, an der sie verloren gehen könnte, und es ist entscheidend, das Gleichgewicht zu bewahren und eine gewisse Frische aufrecht zu erhalten, die Vorstellung, dass im selben Raum Hörer mit uns sind und die Musik miterleben.

Wir hatten das Glück, dass das ganze Aufnahmeteam unserem Wunsch gefolgt ist, beide Instrumente, die verletzliche hohe Tenorstimme und das unglaublich fragile alte Klavier, in einem Raum voller Wärme, Atmosphäre und Licht einzufangen.

Spontaneität beim Musizieren – welche Rolle spielt dabei die Verzierungspraxis?

J. P.: Die Verzierung der Melodien in Schuberts Liedern ist ein wichtiger Aspekt des Vortrags. Sie ist Teil des künstlerischen Handwerks, ähnlich wie die Wahl der Dynamik und des Tempos; Verzierung ist mehr als nur eine Geschmacksfacette der Liedgestaltung. Sie verweist auf die ersten Interpreten der Lieder: auf Schubert und „seinen“ Sänger Johann Michael Vogl. Es ist mir besonders wichtig zu erwähnen, dass wir nicht die ersten sind, die dieser Idee folgen: Schon mein Vater Christoph hat mit seinen letzten Aufnahmen dieses „Tor zur Vergangenheit“ geöffnet.

Tatsächlich gibt es recht viele Sänger und Pianisten aus dem Bereich der historisch informierten Musizierpraxis und auch Liedsänger der jüngeren Generation, die diese Tür geöffnet haben, und wir wollen dem entsprechen und sie weiterhin offenhalten.

K. B.: Diese Debatte tobt schon lange, wahrscheinlich seit Robert Levin eine Platte mit Schubert-Klaviersonaten aufgenommen hat und von einigen Pressevertretern angegriffen wurde, weil er an einer Stelle der Platte vielleicht zehn Sekunden Verzierung eingefügt hat. Das löste eine wissenschaftliche Debatte darüber aus, was in Schuberts Musik angemessen sei.

Ich empfinde Verzierungen auch als eines der Werkzeuge, die wir haben. Ich glaube nicht, dass Mozart oder Schubert uns sagen: „Bitte versucht das zu spielen, was ich geschrieben habe.“ Die Frage ist: Wie schreiben wir auf, was wir spielen? Wie verwenden wir diese beschränkte Form der Notation, um all die Nuancen und winzigen Dinge zu vermitteln, die wir in einer inspirierten Aufführung so schätzen? Ich denke, Verzierungen müssen so klingen, als ob einem das Herz vor einer Idee oder Emotion überquillt und man sich einfach nicht länger zurückhalten kann.

Gibt es Aufnahmen, die Euch auf dieser Reise mit *Die schöne Müllerin* beeinflusst haben?

J. P.: Ich habe eine lange und emotionale Verbindung zu diesem Zyklus. Als ich sechzehn Jahre alt war, hatte ich eine Freundin, die sich wünschte, die Aufnahme meines Vaters mit mir anzuhören. Frag mich nicht warum, wir waren verliebt. Um ehrlich zu sein, habe ich nicht viele Aufnahmen gehört oder Aufführungen miterlebt. Den stärksten Einfluss auf meine Interpretation hatten Wilhelm Müllers Tagebuch und das Wissen über Schuberts verheerenden Gesundheitszustand zur Zeit der Komposition dieser himmlischen Musik.

K. B.: Es steht außer Frage, dass sich meine Vorstellung davon, wie Schuberts Musik klingen könnte, unwiderrufflich änderte, als ich Christoph Prégardiens Aufnahme der *Winterreise* mit Andreas Staier hörte. Das hat meine Vorstellung davon, wie diese Musik klingen soll und kann, neu kalibriert. Die konzeptionelle Stärke dieser gesamten „Positionierung“ – und die ästhetische Einordnung – waren Gamechanger. Ich spüre diesen Einfluss bis heute sehr stark, und er wird immer ein Teil meiner Sozialisation sein, die mit diesen Zyklen stattfand.

Ich denke, Julian und ich fühlen uns durch diese Herangehensweise an die Musik und den Text verbunden, ebenso wie durch die Feinheit und vielleicht Einfachheit des Klangs, die sich vom medial so präsenten, robusteren, tieferen und „männlicheren“ Klang der Baritonstimme und des modernen Klaviers stark unterscheiden. Wir sehen das als essenziellen Bestandteil der hypnotischen und gespenstischen Schönheit der Lieder.

Stellt Ihr Euch während des Aufnahmeprozesses vor, für wen Ihr den Zyklus aufführt? Für ein heutiges Publikum? Für die Ewigkeit? Für Euch selbst, für Schubert?

J. P.: Am Ende singe ich die Lieder für den Müllerburschen selbst. Aber wenn wir über den künstlerischen Prozess dieser sehr besonderen Aufnahme sprechen, würde ich sagen, dass es einfacher denn je war, weil da Menschen im Raum mit uns waren – empathisch, sensibel, sich darüber im Klaren, was stattfand: das gesamte künstlerische Team, Du, Cate, eingeschlossen, die Kameraleute, unsere Regisseurin Nanna Schmidt und auch die fabelhaften Leute in der Tonkabine. Also haben wir tatsächlich für zwanzig Personen im Studio musiziert, wie bei einer kleinen Schubertiade.

K. B.: Wir hatten uns eingangs gefragt: Sollen wir einen Live-Mitschnitt oder eine Studioproduktion planen? Und tatsächlich denke ich, dass wir die beste Kombination aus beiden Welten gefunden haben. Bezüglich des Konzepts stellt sich ja immer die Frage: Für wen machen wir das? Wollen wir die Gefühle unerwidelter Liebe hochhalten, mit denen wir alle uns so stark identifizieren können und die am Ende des Zyklus so herzerreißend präsent sind? Ich denke, was uns beide an diesen Liedern zusätzlich bewegt, ist, dass man dieses starke Verlangen nach dem Tod spürt, sowohl von Schubert als eigentlich auch von uns allen.

Vielleicht liegt die Magie von Schuberts Musik darin, dass sie gleichzeitig einfach und zutiefst komplex ist. Wenn die Menschen vom Hören dieser Aufnahme etwas mitnehmen sollen: Was erhofft Ihr Euch in dieser Hinsicht?

K. B.: Wenn man auf „Play“ drückt und in den ersten dreißig Sekunden spüren kann, dass dort Menschen für dich musizieren und für dich da sind und dass es irgendeine Art von aufrichtigem emotionalem Engagement für das Ganze gibt, dann bin ich glücklich.

J. P.: Ich würde mir wünschen, dass die erste Erfahrung jedes Einzelnen mit Schubert von Empathie und Zuneigung geprägt ist. Wenn ich in Zukunft die Gelegenheit hätte, mehr Projekte zu kreieren, die es ermöglichen, dass diese erste Begegnung etwas Intimes und Persönliches ist, würde mir das immense Freude bereiten. Denn genau das sind Schuberts Lieder – eine zutiefst intime Erfahrung.

Interview: CATE PISARONI

Schubert und die Klaviere von Conrad Graf

Es war nach einer drei Konzerte umfassenden Tour durch Deutschland im Januar 2020, deren Höhepunkt der Auftritt im spektakulären Reitstadel in Neumarkt war, dass Julian Prégardien und ich zum ersten Mal über eine Einspielung von *Die schöne Müllerin* nachdachten. Ich erinnere mich gerne an diese Konzerte, nicht nur wegen ihrer bemerkenswerten Frische und Spontaneität, sondern auch weil wir das Glück hatten, dass uns Christoph Kerns großartige Kopie eines originalen Fortepianos von Conrad Graf (Wien 1825) zur Verfügung stand. Graf (1782-1851), sicherlich der berühmteste Wiener Klavierbauer seiner Zeit, baute mehr als 3000 Instrumente, bevor er sich 1841 zur Ruhe setzte, und wurde anlässlich der ersten österreichischen Gewerbeausstellung 1835 mit der prestigeträchtigen Goldmedaille ausgezeichnet. Seine Instrumente wurden von einigen der wichtigsten musikalischen Figuren der Zeit bewundert, darunter Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Chopin und Brahms. Schubert besaß selbst zwar nie einen Graf, aber er spielte die Instrumente häufig in den Häusern seines Freundeskreises und es besteht kein Zweifel daran, dass seine Musik untrennbar mit der Klangwelt dieser warmtönenden, exquisiten Instrumente verbunden ist.

Was unterscheidet einen Graf aus den 1820er Jahren vom modernen Klavier? Graf's Instrumente sind fast ausschließlich aus Holz gebaut, weisen kleinere und zierlichere Resonanzböden (aus Fichtenholz) auf, haben viel dünnere Saiten, wesentlich weniger Saitenspannung und grundsätzlich eine gerade Ausrichtung (eine Besaitungs-Philosophie, die zu unvergleichlicher Klarheit und Transparenz zwischen Stimmen und Registern führt, was sich besonders in dichten Akkorden in der linken Hand bemerkbar macht). Die Mechanik zeichnet sich durch ihre außergewöhnliche Leichtigkeit und Flexibilität aus, bedingt durch einen lederbezogenen Hammer, der direkt mit der Basis der Taste verbunden ist. Dieser letzte Aspekt mag nebensächlich erscheinen, aber ich kann bezeugen, dass gerade dies dem Spieler die größte Kontrolle über die Bewegung und Geschwindigkeit des Hammers gibt und damit ungewöhnlich subtile Nuancierungen der Artikulation erlaubt. Der kleine Hammer mit seinem härteren Kern trifft die Saite mit extremer Präzision und Geschwindigkeit; dies verleiht dem Klang seinen vergleichsweise ausgeprägten Anschlag und ist auch für dessen rasches Verklingen verantwortlich. Der hieraus resultierende „Raum“ zwischen den Noten ermutigt den Spieler, mit immer raffinierteren Schattierungen von Notenlängen und dem Abschluss von gebundenen Figuren zu experimentieren (dies wird noch unterstützt durch die unglaubliche Effizienz des Wiener Dämpfersystems). Der direktere und vergleichsweise kompakte Klang des Klaviers – mit seinem raschen Verklingen – erhöht zudem in dramatischer Weise die Ausdrucksstärke von *sforzandi* und anderen lautereren Klängen, die ich auf der CD gelegentlich mit großer Heftigkeit spiele. Die Transparenz des Graf'schen Klangs bedeutet zudem, dass man das Dämpferpedal viel länger getreten halten und so schemenhafte, futuristische, zuweilen fast impressionistische Klangeffekte erzielen kann. Und schließlich, was dem Graf-Instrument an klanglicher Dichte, Tragfähigkeit und wirklicher Fülle mangelt, kompensiert es im Übermaß mit seiner Sensibilität und Geschmeidigkeit, seiner Lieblichkeit und Finesse, die einen zu einer wesentlich deklamatorischeren Spielweise verleiten.

Für Schubert am reizvollsten war vielleicht das Arsenal an klangmodifizierenden Pedalen, die in Klavieren der 1820er Jahre zum Standard gehörten. Die von Christoph Kern erbaute Graf-Kopie verfügt über vier solcher Pedale: das obligatorische Dämpferpedal, den so genannten Moderator, der ein gespensterhaftes Pianissimo produziert, indem er zwischen Hämmern und Saiten eine Filzschicht platziert, ein *una-corda*-Pedal, das die Mechanik so verschiebt, dass lediglich eine oder zwei Saiten eines Chors angeschlagen werden, und ein Fagott-Pedal, das zwischen Saiten und Dämpfern eine Schicht aus Pergament einschiebt (lediglich im Bass, wurde in dieser Einspielung aber nicht verwendet). Kerns Graf-Kopie enthält ein besonders betörendes Moderator-Pedal – Andrés Schiff hat den Moderator einmal treffend als die Geheimwaffe des Wiener Klaviers beschrieben –, das es dem Spieler erlaubt, die Filzschicht noch weiter nach vorne zu schieben und damit ein veritables *ppp* zu erzielen (ich verwende diesen Effekt auf dieser CD einige Male, gelegentlich in Kombination mit dem *una corda*, am auffälligsten in der dritten Strophe von *Die liebe Farbe* und der letzten Strophe von *Des Baches Wiegenlied*). Ein uneinheitlicher Anschlagpunkt (d.h. die Stelle, wo der Hammer auf die Saite trifft) war eine besonders geschätzte Eigenschaft dieser Klaviere; er verlieh dem Bass seinen Fagott-artigen, fast kratzenden Klang, dem Tenor die noble Wärme und das volle Timbre sowie dem Diskant seine glänzende Sanglichkeit in der mittleren Klanghöhe und die schillernde, fast harfenhafte Sonorität in den obersten Lagen. Ich stelle mir gerne vor, dass der uneinheitliche Anschlagpunkt eine Art klangliche „Landschaft“ produziert, dass er dem Ausdruck eine Art topographisches Element verleiht – alles von den ausgelassenen ländlichen Streifzügen des Müllers in *Das Wandern* über die wellige Wassermetaphorik von *Wohin* bis zu der fast abstoßenden Aggressivität von *Der Jäger* und *Eifersucht und Stolz* und den unvergesslichen hauchzarten Klangfarben von *Der Neugierige* und *Der Müller und der Bach*.

Schubert muss absolut fasziniert gewesen sein von dem Spektrum der Klangfarben, die der Graf zu bieten hat, vor allem von der immensen Vielfalt an Nuancen im Piano- und Pianissimo-Bereich. Ich bin fest davon überzeugt, dass die vielfältigen klanglichen „Identitäten“ dieses Instruments für Schubert eine große Inspirationsquelle waren und besonders seinem verblüffend differenzierten und plastischen Gespür für instrumentale Klangfarben entgegenkamen (ein Aspekt seiner Genialität, der, so scheint es mir, in den meisten Beurteilungen seines Klavierschaffens übersehen wird). Die vielgestaltige Klangschönheit dieses bemerkenswerten Instruments trägt alles Erdenkliche dazu bei, diese herzerreißende Geschichte angemessen zu erzählen. Es war eine überaus privilegierte Erfahrung, dieses Meisterwerk nicht nur mit einer solch wunderbaren Ausstattung zu erkunden, sondern – viel wichtiger noch – mit einem so vertrauensvollen und inspirierenden Partner wie Julian Prégardien.

KRISTIAN BEZUIDENHOUT
Übersetzung: Stephanie Wollny

DETAILS ZUM INSTRUMENT:
Fortepiano nach Conrad Graf, Wien 1825 (mit einem Umfang von 6 – Oktaven);
erbaut von Christoph Kern, Staufen im Breisgau.
Gestimmt und eingerichtet von Christoph Kern.

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 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 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.

Partir

Partir, quel plaisir pour un vrai meunier,
Oui, partir !
C'est un bien mauvais meunier en vérité
Qui n'a jamais eu l'envie de voyager,
De partir !

C'est le ruisseau qui nous a initiés,
Le ruisseau.
Son eau vive court la nuit comme le jour
Et ne pense à rien qu'à s'en aller toujours,
Le ruisseau !

Les roues nous disent de les imiter,
Les roues !
Qui jamais ne songent à se reposer,
Qui jamais ne se fatiguent de tourner,
Les roues !

La meule même, aussi lourde qu'elle est,
La meule !
N'hésite jamais à entrer dans la danse
Et voudrait encore activer la cadence,
La meule !

Ô partir, partir, je voudrais partir,
Oui, partir !
Écoutez-moi, Maître, et vous, Maîtresse, aussi,
Et permettez-moi de m'en aller d'ici,
De partir.

Vers où ?

J'entendis un ruisseau couler,
La source jaillie du rocher
Qui cascadaît vers la vallée,
Limpide et gaie.

Qu'ai-je ressenti ce matin,
À quelle voix ai-je obéi ?
Il me fallut, bâton en main,
Descendre aussi.

Descendre et puis descendre encore,
Suivre le ruisseau sur son bord,
Si frais tandis qu'il gazouillait,
Toujours plus gai.

Dis-moi donc, est-ce là ma route ?
Où me conduis-tu, ruisseau ?
Le bruissement des eaux sans doute
M'a enivré.

Wandering

Wandering is the miller's joy,
Wandering!
He must be a poor miller,
Who never thought of wandering,
Wandering!

We've learnt it of the water,
The water!
Which has no rest by day or night,
Always intent on wandering,
The water!

We've learnt it from the mill-wheels, too,
The mill-wheels!
That never will stand still,
That never tire of turning all day long,
The mill-wheels!

The mill-stones themselves, as heavy as they are,
The mill-stones!
They join in dancing the merry round,
And would like to move even faster,
The mill-stones!

O wandering, wandering, my joy,
O wandering!
Good master and good mistress,
Let me go my way in peace
And wander!

Whither?

I heard a brook come murmuring
Out of its rocky source,
Murmuring down into the valley,
So fresh and wondrously clear.

I know not what came over me,
Nor who gave me the advice,
But I too had to go down
With my wanderer's staff.

Down and ever further,
And ever following the stream,
And ever more freshly murmured
And more clearly the brook.

Is this then the path I must take?
O little stream, say, whither?
With your murmuring
You have quite bemused my senses.

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 sucht, hab' ich funden,
Wie's immer mag sein.

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

Bruissement, dis-je ? Quelle erreur !
Ce n'est pas ta voix cristalline ;
C'est le chant, dans les profondeurs,
De tes ondines.

“Qu'importe, compagnon rapide ?
Babil ou bruit, suis mon chemin.
Au bord de tout ruisseau limpide
Chante un moulin.”

Halte !

Je vois là-bas, entre les aulnes,
Un moulin tout blanc,
Et le fracas des roues se mêle
Au murmure de l'onde.

Que j'ai donc plaisir à t'entendre,
Doux chant du moulin !
À te voir, maison accueillante
Aux vitres brillantes !

Tout en haut du ciel, le soleil
Luit de mille feux.
Petit ruisseau que j'aime tant,
C'est donc ton message ?

Merci au ruisseau

C'était là ton message,
Mon frémissant ami...
Ton chant et ton babil –
C'était là ton message ?

Chez la meunière !
Ai-je donc bien compris
Ce que tu voulais dire ?
Chez la meunière !

Dis, t'a-t-elle envoyé
Ou bien m'as-tu ravi ?
Je voudrais bien savoir
Si elle t'envoya.
Eh bien, quoi qu'il en soit
Je cède à mon destin ;
J'ai ce que je cherchais,
Et bien, quoi que ce soit.

Je cherchais du travail ;
Ici, j'occuperai
Mes mains, mon cœur aussi...
Vraiment, je suis comblé.

Why, though, do I speak of murmurs?
That cannot be a murmur:
The water nymphs must be singing
Their rounds in the depths below.

Let them sing, lad, let it murmur,
And wander merrily along!
There are mill-wheels turning
In every limpid stream.

Halt

I see a mill gleaming
Through the alders;
Through the murmuring and singing
Breaks the rushing of mill-weels.

Welcome, aye, welcome,
Sweet song of the mill!
And the house looks so inviting!
And the windows are so bright!

And how brightly the sun
Shines down from the sky!
Oh, little stream, dear little stream,
Was this what you were saying?

Thanksgiving to the Mill-Stream

Is this what you were saying,
My murmuring friend?
Your singing, your rippling,
Is this what you were saying?

Go to the maid of the mill!
That is what you meant.
True? Have I understood you?
Go the maid of the mill!

Did she send you?
Or have you bewitched me?
That is what I want to know,
Did she send you?
Now, however it might be,
I will give in;
Whatever I was seeking has been found,
However it may be.

I was asking for work.
Now I have enough,
For my hands and my heart,
More than enough!

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 erfür' 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 wunderbarlich!
Will's ja nicht weiter sagen,
Sag', Bächlein, liebt sie mich?

À la veillée

Mille bras
Ne me suffiraient pas !
À grand fracas
Les roues je veux pousser,
Tempêter
À travers les bosquets !
Et tourner
Les meules de rocher –
Et la belle meunière
Verrait combien je l'aime...

Las ! Que mon bras est faible encore !
Ce que je puis lever, porter,
Ce que je puis battre ou couper –
Un enfant peut en faire autant.
Et me voici, à la veillée,
Assis parmi les ouvriers.
Et à nous tous le maître dit :
"De votre ouvrage suis content."
"Et, ajoute la chère enfant,
À vous tous une bonne nuit !"

Le curieux

Je n'interroge pas les fleurs,
Et pas les étoiles non plus,
Car aucune ne peut me dire
Ce que je voudrais tant savoir.

Je suis un piètre jardinier,
Les étoiles sont bien trop haut.
Moi, je demande à mon ruisseau
Si mon cœur ne m'a pas trompé.

Petit ruisseau de mon amour,
Pourquoi donc restes-tu muet ?
Je ne demande pourtant rien
Que l'un ou l'autre de deux mots.

L'un de ces petits mots, c'est : oui
Et l'autre petit mot, c'est : non.
L'un et l'autre sont tout pour moi,
Un univers en son entier.

Petit ruisseau de mon amour,
Ne me fais pas languir ainsi !
Je saurai le taire toujours :
Dis-moi si elle m'aime aussi.

After Work

If I but had a thousand
Arms to move!
If furiously I could drive
The mill-wheels!
If I could waft
Through every glade!
If I could turn
Every mill-stone,
So that the fair Maid of the mill
Would notice my true feelings!

Ah, but how weak my arm is!
What I lift, what I carry,
What I cut, what I beat,
Any miller's boy could do as well.
And here I sit in the circle with the others,
In the quiet, cool hour after work,
And the master says to us all:
I am pleased with your work.
And the dear maiden says,
A good night to you all.

Inquisitive

I do not ask a flower,
I do not ask a star;
They cannot tell me
What I so long to know.

I am not a gardener,
And the stars are too high;
I shall ask my little brook
Whether my heart deceived me.

O brooklet of my love,
How silent you are today!
I only want to know one thing,
A little word, one way or the other.

One word says 'Yes',
The other says 'No';
These two little words embrace
The whole of my world.

O brooklet of my love,
How strange you are!
I will not tell anyone else:
Say, little brook, does she love me?

7 | Ungeduld

Ich schnitt' es gern in alle Rinden ein,
Ich grüb' 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 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?

Impatience

Je voudrais le tailler dans l'écorce des arbres,
Je voudrais le graver aux pierres du ruisseau,
Je voudrais le semer partout dans le jardin,
Pour le dire plus vite, en véronique hâtive,
Et sur le papier blanc je voudrais tant l'écrire :
Mon cœur est à toi, éternellement.

Je voudrais élever un étourneau bavard
Pour qu'il sache le dire, et le dire haut et clair,
Et de mes lèvres même imiter l'inflexion,
Et de mon cœur lui-même imiter la passion,
Et le chanter enfin sous sa fenêtre à elle :
Mon cœur est à toi, éternellement.

Je voudrais l'inspirer aux brises du matin,
Le souffler à travers le bosquet frémissant,
Le voir briller au creux de toutes les corolles,
Qu'un souffle embaumé le lui apporte de loin.
Ne sais-tu, mon ruisseau, entraîner que les roues ?
Mon cœur est à toi, éternellement.

Je croyais qu'on pouvait le lire dans mes yeux,
Sur ma joue embrasée le voir flamber aussi,
Le deviner enfin sur mes lèvres muettes,
Et dans chaque soupir l'entendre comme un cri.
Mais elle ne voit rien de tout ce qui m'agite...
Mon cœur est à toi, éternellement.

Aubade

Bonjour, bonjour, jolie meunière !
Où caches-tu ton frais minois,
Comme effarouchée ?
Mon salut te contrarie-t-il ?
Mon regard t'est-il un fardeau ?
Je dois donc partir ?

Laisse-moi regarder de loin
Le reflet de tes vitres chères,
De loin, de très loin !
Montrez-vous donc, fins cheveux blonds,
Et sortez de votre abri rond,
Astres du matin !

Jolis yeux ivres de sommeil,
Jolies fleurs ivres de rosée,
Craignant le soleil –
La nuit vous fut-elle si douce,
Que vous vous fermez, en pleurant
Le bonheur enfui ?

Impatience

I'd like to carve it in the bark of every tree,
I'd like to engrave it on every pebble-stone,
I'd like to sow it in every new-turned garden bed
With cress-seed that would soon betray it,
On every white slip of paper I'd like to write:
Yours in my heart, and will be for evermore.

I'd like to train a young starling,
Until he could speak the words loud and clear,
Until he could speak them with my voice's sound,
With my heart's full, ardent passion;
Then he would loudly sing it at her window-pane:
Yours is my heart, and will be for evermore.

I'd like to breathe it on to the morning breeze,
I'd like to whisper it through the eager glade;
O, could it but shine from every flowery star!
Could but the fragrance waft it to her from near
and far!
You billows, can you move nothing but the mill-wheels?
Yours is my heart, and will be for evermore.

I should have thought that it would show in my eyes,
Upon my cheeks it must be seen to burn,
It must be read upon my unspeaking mouth,
With every breath I take it clearly tells her,
But she notices nothing of all this anxious yearning:
Yours is my heart, and will be for evermore!

Morning Greeting

Good morning, fair maid of the mill!
Why do you hide you little head away,
As if something troubled you?
Does my morning greeting annoy you so?
Does my glance disturb you so?
Then I shall go my ways.

O, let me but stand far off,
Gazing up at your dear window,
From afar, from afar!
You little fair head, come forth!
Out of your arched doorway,
Come, you blue morning stars!

You little eyes still heavy with sleep,
You little flowers still dim with dew,
Why do you shrink from the sun?
Was the night so kind to you,
That you close yourselves, cower and weep
For its quiet bliss?

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,
Dum 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.

Secouez la brume des rêves
Et regardez allègrement
Le matin de Dieu !
L'alouette joue dans les cieux
Et l'amour fait monter du cœur
La peine et les pleurs.

Les fleurs du meunier

Des fleurs poussent près du ruisseau,
Regardant de tous leurs yeux bleus.
Or, le ruisseau est mon ami ;
Les yeux de mon aimée sont bleus :
Ce sont mes fleurs.
Juste en dessous de sa fenêtre
Je veux vous planter, jolies fleurs.
Vous lui direz, quand tout se tait,
Quand son front pour dormir s'incline,
Vous savez ce que je veux dire.

Et quand ses yeux seront fermés,
Qu'un doux sommeil la bercera,
Vous lui murmurerez en rêve :
"Adorée, ne m'oubliez pas !"
Dites-le pour moi.

Quand elle ouvrira ses volets,
Le bleu regard enamouré
De vos yeux, mouillés de rosée,
Lui montrera toutes les larmes
Que j'ai pleurées.

Pluie de larmes

Nous étions tout près l'un de l'autre
Sous la fraîche aulnaie,
À regarder, l'un comme l'autre,
Le ruisseau couler.

La lune au ciel s'était levée,
Suivie des étoiles,
Se mirant, tendrement pressées,
Dans l'onde argentée.

Mais je n'y voyais pas la lune,
Pas la moindre étoile.
Je ne voyais que son image,
Que ses yeux à elle.

Penchée, elle me regarda
Du fond du ruisseau.
Les fleurettes bleues sur la rive
Lui faisaient un signe.

Now shake off the bloom of dreams,
And rise up refreshed and free
In God's bright morning!
The lark is trilling in the sky,
And from deep within the heart
Call love's care and torment.

The Miller's Flowers

Many little flowers grow beside the stream,
Peeping through bright blue eyes;
The mill-stream is the miller's friend,
And bright blue my love's eyes shine, too,
Therefore they are my flowers.
Right beneath her little window
I shall plant the flowers;
Call to her from there, when all is silent,
When her head lies down to slumber,
You will know what I mean.

And when she closes her little eyes
And sleeps in sweet, sweet repose,
Then whisper as if in a dream
To her: Forget, Forget-me-not!
That is what I mean.

And when at dawn she opens her shutters,
Then look up at her with eyes of love;
The dew in your little eyes
Will be my tears
That I shall weep on you.

Rain of Tears

We sat so contentedly together
In the cool shade of the alders,
We gazed so contentedly together
Down into the rippling stream.

The moon, too, had come out,
Followed by the stars,
And gazed so contentedly together
Into the silvery mirror.

I did not look at the moon,
Nor at the star-light,
I gazed only at her image
And at her eyes.

And saw them nodding and gazing
Up from the blessed stream,
The little blue flowers on the bank
Nodded and gazed at her.

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 Klängen:
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 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
Durf't' 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?

Et le ciel tout entier sombre
Dans le frais ruisseau.
Il voulait m'entraîner aussi,
Tout au fond de l'eau.

Sur les astres, sur les nuées,
Le torrent chantait,
Et il disait dans sa chanson :
"Suis-moi, compagnon !"

Mes yeux de larmes débordèrent.
Le miroir frémit.
Elle dit : "Vois, la pluie qui vient !
Je rentre à l'abri."

Mienne !

Tais-toi, ô mon ruisseau !
Arrêtez-vous, les roues !
Que les oiseaux des bois,
Petits et grands,
Cessent leurs chants !
Que dans les arbres,
De çà, de là,
Coure un seul cri :
Ma mie est à moi,
Mienne !
N'as-tu pas plus de fleurs, printemps ?
N'as-tu pas plus d'éclat, soleil ?
Faut-il que nul ne me comprenne,
Et que, dans l'univers entier,
Je reste seul avec ce mot : mienne !

Pause

J'ai accroché mon luth au mur,
Entouré d'une faveur verte.
Je ne puis plus chanter car mon cœur est trop plein.
Je ne saurais comment rimer ce que j'éprouve...
L'ardent tourment de mon désir,
Je pouvais bien le dire en vers,
Et je pleurais si joliment...
Pourtant ma souffrance était lourde.
Est-il plus accablant, le poids de mon bonheur,
Qu'en ce monde aucun son ne puisse l'exprimer ?

Mon luth aimé, repose-toi !
Quand le zéphyr joue dans tes cordes,
Qu'une abeille, en passant, de son aile t'effleure,
L'angoisse me saisit et je tremble en mon cœur.
J'ai laissé le ruban trop long :
D'un soupir harmonieux, il enlace les cordes.
Est-ce l'écho de mes tourments ?
Le prélude à de nouveaux chants ?

And sunk into the stream
The whole of the sky did seem,
And wanted to drag me down
Into its depths.

And across the clouds and stars
The stream rippled merrily
And called with singing and sound:
Companion, companion, follow me!

Then my eyes welled over
And the stream's mirror grew blurred;
She said: It's going to rain,
Goodbye! I am going home.

Mine!

Mill-stream, cease your rushing!
Mill-stones, cease your rumbling!
All you merry wood-birds,
Large and small,
Stop your singing!
Throughout the glade,
Out and in,
Today one rhyme alone shall sound:
The beloved maid of the mill is mine!
Mine!
Spring, are these all the flowers you have?
Sun, can you not shine more brightly?
Ah, then I must be all alone,
With this blessed word of mine,
Not understood in all of great creation!

Pause

I have hung my lute on the wall
And have twined a green ribbon around it -
I cannot sing any more, my heart is too full,
And do not know how to force it into rhyme.
The most searing pain of my yearning
I could once express in jesting song,
And as I so sweetly and daintily lamented,
I still thought my torment heavy enough.
But oh, how great must be the burden of my bliss,
That no sound on earth can contain it!

Now, dear lute, rest here on this nail!
And if a breeze wafts over your strings,
And if a bee brushes against you with its wings,
I become so afraid and a shudder goes through me.
Why did I let the ribbon hang down so low?
It often flies across the strings with a sighing sound.
Is it the echo of my love's sorrow?
Or will it be the prelude to new songs?

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 ließest 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, kehrt’ um, und schilt erst deine Müllerin
Für ihren leichten, losen, kleinen Flattersinn.

Le ruban vert

“C’est pitié pour ce ruban vert,
Que de pâlir ainsi au mur.
J’aime tant le vert !”
Me gronda ma mie ce matin.
Je le détache et te l’envoie.
Chéris-le, ce vert !

Ton ami est tout blanc pourtant,
Mais tu peux bien aimer le vert.
Moi, je l’aime aussi.
Car notre amour est toujours vert,
Verte est notre grande espérance...
Nous aimons le vert.

Arrange, dans tes cheveux blonds,
La faveur verte, joliment.
Tu aimes le vert.
Je saurai où est mon espoir,
Je saurai où est mon amour,
J’aimerai le vert.

Le chasseur

Que cherche le chasseur auprès de mon ruisseau ?
Insolent que tu es, reste dans tes grands bois !
Il n’y a en ces lieux pas de gibier pour toi,
Rien qu’une tendre biche, et la biche est à moi.
Ma biche apprivoisée, si tu voulais la voir,
Laisse dans la forêt ton encombrant fusil,
Et tes chiens tapageurs, laisse-les au chenil.
Cesse aussi de sonner du cor à grand fracas
Quant au poil hérissé qui couvre ton menton,
Rase-le, pour ne pas effaroucher ma biche.
Tu ferais mieux encor de rester dans les bois,
De laisser les moulins et les meuniers en paix.
Que feraient les poissons dans les frondaisons vertes ?
Et dans l’étang bleuté, que ferait l’écureuil ?

Chasseur outrecuidant, reste dans tes taillis,
Et laisse-moi tout seul près des roues du moulin.
Tu voudrais que ma mie te soit reconnaissante ?
Ce qui l’afflige ici, ce sont les sangliers,
Sortant à la nuitée de leurs épais buissons
Pour venir ravager son jardin potager
Et piétinant et saccageant tout dans le champ.
Ô Nemrod, tu n’as qu’à tirer les sangliers !

Jalousie et fierté

Où t’en vas-tu si vite, ô ruisseau bouillonnant ?
Veux-tu poursuivre le chasseur de ta colère ?
Retourne d’où tu viens, et gronde ta meunière,
La perfide, infidèle et volage meunière !

With the Lute's Green Ribbon

‘What a pity about the pretty green ribbon,
That it should fade here on the wall:
I am so fond of green!’
That is what you said, my love, to me today.
Straight away I untie it and send it to you:
Now be fond of green!

Even if your lover is all covered in white,
Green shall have its reward,
And I, too, am fond of it.
Because our love is evergreen,
Because distant hope is clad in green,
That is why we are fond of it.

Now in your locks entwine
The green ribbon prettily,
Since you are so fond of green.
Then I shall know where hope dwells,
Then I shall know where love’s enthroned,
Then I shall really be fond of green.

The Huntsman

What is the huntsman seeking here by the mill-stream?
Stay, arrogant hunter, in your own preserve!
There is no game here for you to hunt;
Only a little doe lives here, a tame one, and she’s mine.
And if you would see the gentle little doe,
Then leave your guns in the forest,
And leave your yapping hounds at home,
And cease the blaring of your horn,
And shave the bristly hair from your chin,
Or the doe will surely take fright in the garden.
But better if you stayed in the forest
And left the mills and the millers in peace.
What good are fishes among the green branches?
What would the squirrel want in the blue pond?

Therefore stay, bold hunter, in the woods,
And leave me alone with my three mill-wheels.
But if you want to win my true-love’s favour,
Then you should know, my friend, what saddens her heart:
Wild boars come out of the forest at night
And break into her cabbage patch,
Trampling and rooting about in the field.
The wild boars, shoot them, you heroic huntsman!

Jealousy and Pride

Whither so fast, so ruffled, so wild, my dear stream?
Are you hurrying angrily after that insolent fellow the huntsman?
Turn back, turn back and first scold your mill-maid,
For her light, wanton, petty flightiness.

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 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 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!

L'as-tu bien vue, hier au soir, près du portail,
 Guetter, le cou tendu, qui venait sur la route ?
 Le chasseur qui revient gaiement avec sa proie,
 Une enfant pure ne le guette pas, sans doute.
 Va lui dire, ruisseau, mais ne lui souffle pas –
 Entends-tu ? Pas un mot de ma triste figure.
 Dis-lui : "Il a taillé une flûte en roseau,
 Et il fait danser les enfants près du ruisseau."

La couleur aimée

Je veux m'habiller de vert,
 Vert comme un saule pleureur,
 Ma mie aime tant le vert.
 Je chercherai un cyprès,
 Un romarin sur la lande,
 Ma mie aime tant le vert.

Partons gaiement pour chasser,
 Par les bois et par les prés !
 Ma mie aime tant la chasse !
 Mon gibier a nom la mort,
 Ma lande, le mal d'aimer.
 Ma mie aime tant la chasse.

Dans le pré creusez ma tombe,
 Couvrez-moi de vert gazon,
 Ma mie aime tant le vert.
 Pas de fleurs, pas de croix noire,
 Du vert tout autour de moi.
 Ma mie aime tant le vert !

La couleur haïe

Pour parcourir tout l'univers,
 Je voudrais m'en aller d'ici,
 S'il n'y avait pas tant de vert
 Dans les bois et les prés aussi !
 Je voudrais dépouiller les branches
 De toutes leurs si vertes feuilles,
 Et que l'herbe devienne blanche
 À force d'y pleurer mon deuil.

Couleur odieuse, impertinente,
 Pourquoi ces regards triomphants ?
 Pourquoi te moquer, insolente,
 De ce pauvre meunier tout blanc ?

Dans la pluie, la neige et le vent,
 Je voudrais coucher sur son seuil,
 Nuit et jour, toujours répétant
 Un petit mot, un seul : adieu !

Did you not see her standing by the gate last night,
 Craning her neck to watch the road?
 When the hunter merrily returns from the kill,
 No modest girl stretches her head from the window.
 Go, little stream, tell her that; but do not tell her,
 Do you hear, a word about my sad face.
 Tell her: he cut himself a reed-pipe on my banks
 And is piping pretty dances and tunes to the children.

The Beloved Colour

I shall dress myself in green,
 In weeping-willow green:
 My love's so fond of green.
 I shall seek a cypress grove,
 A hedge filled with green rosemary:
 My love's so fond of green.

Halloo the jolly hunt is up!
 Halloo through heath and thicket!
 My love's so fond of hunting.
 The game I hunt is Death,
 The heath I call 'Love's Grief':
 My love's so fond of hunting.

Dig me a grave in the turf,
 Cover me with green sward:
 My love's so fond of green.
 No little black cross, no bright little flowers,
 Green, let everything around be green:
 My love's so fond of green.

The Hateful Colour

I'd like to go out into the world,
 Out into the wide world;
 If only everything were not so green, so green
 Out there in the woods and fields!
 I'd like to pluck all the green leaves
 From every branch;
 I'd like to make all the green grass
 As pale as death with my tears.

Ah, green, you hateful colour,
 Why do you keep on looking at me
 So proudly, so boldly, so gloatingly,
 On me, poor white man?

I'd like to lie before her door,
 In storm and rain and snow,
 And very quietly sing by day and night
 The one little word: Farewell!

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 blühen.

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.

Quand le cor sonne dans les bois,
On entend s'ouvrir sa fenêtre.
Elle y cherche un autre que moi,
Mais je pourrai la voir peut-être...

Le ruban vert, le vert ruban,
Enlève-le de tes cheveux.
Je pars, je pars ! Ô ma mie, tends-
Moi la main pour me dire adieu.

Fleurs séchées

Petites fleurs
Que je tiens d'elle,
On vous mettra
Dessous ma dalle.

Vous m'observez
Si tristement –
Sentez-vous donc
Ce que je sens ?

Petites fleurs
Pâles, fanées,
Petites fleurs,
Pourquoi mouillées ?

Larmes ne peuvent
Fleurir le mai,
Ni ranimer
L'amour fané.

L'hiver s'enfuit,
Le printemps vient.
Il y aura
Des fleurs dans l'herbe,
Et dans ma tombe
Seront des fleurs,
Toutes les fleurs
Qu'elle me donna.

Et si passent
Tout près de moi,
Elle se dit :
"Il m'aimait tant !" –

Petites fleurs,
Sortez de là :
L'hiver s'enfuit,
Mai reverdit.

Hear, when a hunting horn peals in the wood,
How her little window creaks!
And though she does not peer out for me,
At least I may peer in.

O untie from your forehead
The green, green ribbon;
Farewell, farewell! and give me
Your hand in parting.

Dry Flowers

You little flowers all,
That she gave to me,
Let them lay you
With me in the grave.

Why do you all
So sadly gaze at me,
As if you knew
What had befallen me?

All you little flowers,
Why withered, why pale?
All you little flowers,
What has made you so wet?

Ah, tears do not make
The green of May,
Nor make dead love
Bloom again.

And spring will come,
And winter will go,
And little flowers
Will blossom in the grass.
And little flowers lie
In my grave,
All the little flowers
That she gave to me.

And when she walks
Past the mound
And thinks in her heart:
He was true to me!

Then, all you little flowers,
Come out, come out!
For May has come
And winter has gone!

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.

Le meunier et le ruisseau

Le meunier

Quand, fidèle, un cœur
Par amour se meurt,
Dans tous les massifs
S'inclinent les lys,

La lune se cache
Au creux des nuages,
Dérobant ses larmes
Au regard des hommes,

Et les angelots,
En fermant les yeux,
Bercent de sanglots
L'âme qui s'endort.

Le ruisseau

Quand enfin l'amour
S'arrache aux tourments,
Un astre nouveau
Luit au firmament,

Et dans les épines
Éclorent trois roses,
Mi-blanches mi-roses,
Qui jamais ne fanent.

Et les angelots,
Repliant leurs ailes,
Quand revient l'aurore,
Descendent sur terre.

Le meunier

Ruisseau, cher ruisseau,
Tu veux m'apaiser...
Que sais-tu, ruisseau,
De mon mal d'aimer ?

Là-bas, sous tes flots,
On repose au frais.
Cher petit ruisseau,
Chante, s'il te plaît.

La berceuse du ruisseau

Endors-toi, endors-toi,
Ferme tes deux yeux,
Ô voyageur si las, tu es rentré chez toi.
Ici on est fidèle,
Et tu reposeras
Jusqu'au jour où la mer aura bu les ruisseaux.

The Miller and the Stream

The Miller

When a true heart
Dies of love,
Then the lilies fade
In every flower-bed;

Then into the clouds
The full moon must go,
So that mortals
Do not see her tears;

Then the angels keep
Their eyes closed
And sob and sing
The soul to rest.

The Stream

And when love
Frees itself from pain,
A little star, a new one,
Twinkles in the sky;

Then three roses spring,
Half red and half white,
From the twig of thorn
And wither nevermore.

And the angels cut off
Their wings
And every morning go
Down to earth.

The Miller

Ah, little stream, dear little stream,
You mean it so well;
But ah, little stream, do you know
What love is like?

Ah, below, there down below,
Is cool repose!
Ah, little stream, dear little stream,
So, sing on, sing on.

The Mill-Stream's Lullaby

Quietly rest, quietly rest!
Close your eyes!
You weary wanderer, you are at home.
Faithfulness is here,
You shall lie with me
Until the sea drinks up all the streams.

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!

Je te prépare un lit,
Un mol oreiller,
Dans la chambre bleue de cristal léger.
Approchez, approchez,
Vous qui savez bercer,
Ondoyez, et bercez mon cher enfant qui dort.

Si, dans la forêt verte,
On entend le cor,
Je ferai un grand bruit tout à l'entour de toi.
Ne plongez pas vos yeux
Dans le ruisseau, fleurs bleues,
Vous empoisonneriez les rêves du dormeur.
Vite, va, va-t'en vite
Du pont du moulin,
De peur, méchante enfant, que ton ombre l'éveille !
Lance-moi bien plutôt
Ton fichu de linon,
Et je m'en servirai pour lui couvrir les yeux.

Bonne nuit, bonne nuit,
Jusqu'au dernier jour
Endors-toi sur ta peine, endors-toi sur ta joie.
La lune aux cieus s'élève,
Le brouillard se dissipe,
Et le ciel qui nous couvre est plus vaste que tout.

Traduction Brigitte Hébert

I will give you a cool bed
On a soft pillow
In the blue crystalline chamber.
Come closer, come closer,
Whatever can rock him,
Lull and rock my boy to sleep!

Whenever a hunting horn sounds
From the green wood,
I shall rush and roar about you.
Do not peer in,
Little blue flowers,
You will trouble my sleeper's dreams.
Away with you, away,
From the mill-path,
Wicked girl, lest your shadow wake him!
Throw in to me
Your dainty kerchief
That I may cover his eyes.

Quietly rest, quietly rest,
Until everything awakes,
Sleep away your joy, sleep away your pain!
The full moon is rising,
The mist gives way,
And the sky up there, how far and wide it is!

Translated by Derek Yield

Le ténor **Julian Prégardien** est l'un des chanteurs classiques les plus remarquables de notre temps. Sa voix claire et sa profonde intelligence du texte, son don unique de la narration, le prédestinaient au lied. Les histoires qui sous-tendent ces mélodies et le lien émotionnel qu'elles entretiennent avec les gens d'aujourd'hui revêtent une importance particulière dans sa carrière.

À l'automne 2023, Julian Prégardien fêta le deux-centième anniversaire du cycle *Die schöne Müllerin* de Franz Schubert avec un projet exceptionnel : *Will the Miller et Müller*in Wien*, ainsi que des productions audio et vidéo en collaboration avec la SWR.

Julian Prégardien a créé la start-up culturelle *Liedstadt* avec la directrice artistique Cate Pisaroni et le musicien et concepteur de projets Kian Jazdi en 2023. *Liedstadt* crée de nouveaux formats itinérants pour le lied qui voyageront à travers les régions germanophones de 2024 à 2028.

En tant que chanteur d'opéra, son répertoire s'étend de *L'Orfeo* de Monteverdi à Narraboth dans *Salomé* de Strauss. Il a fait ses débuts dans ce rôle au Festival de Salzbourg en 2018, sous la direction de Franz Welser-Möst. Son interprétation de Don Ottavio (*Don Giovanni*) sous la direction de Sir Andrés Schiff lors de la Mozartwoche de Salzbourg en 2023 a été célébrée comme un moment fort du festival. Il fera ses débuts à l'Opéra d'État de Vienne dans le rôle de Tamino dans une nouvelle production de *La Flûte enchantée* de Mozart en 2025.

Né à Francfort, Julian Prégardien a reçu sa première formation musicale au sein des chœurs de la cathédrale de Limbourg dès l'âge de 7 ans. Il se produit régulièrement en récital avec son père, le ténor Christoph Prégardien, avec qui il entretient une collaboration artistique marquante. On le retrouve régulièrement aux côtés de Raphaël Pichon et l'Ensemble Pygmalion, dans l'enregistrement de la *Passion selon saint Matthieu* récemment paru chez harmonia mundi ainsi que dans de nombreuses vidéos captées en concert.

Tenor **Julian Prégardien's** vocal clarity and moving expression of text, coupled with a unique ability to tell stories through song, predestined him for lieder singing. Of particular importance in his career are stories around songs and the emotional bond to people today.

In celebration of the 200th anniversary of Schubert's *Die schöne Müllerin*, Julian Prégardien carried out landmark projects including *Will the Miller and Müller*in Wien*, as well as audio and video productions in collaboration with the SWR.

Julian Prégardien founded the cultural start-up *Liedstadt* with art director Cate Pisaroni and project designer Kian Jazdi in 2023. *Liedstadt* curates and creates new formats for lieder, and the festival will travel through German-speaking regions from 2024-2028.

As an opera singer, Prégardien's repertoire ranges from Monteverdi's *Orfeo* to Narraboth in Strauss' *Salome*. He made his debut in this role at the Salzburg Festival in 2018, conducted by Franz Welser-Möst. His interpretation of Don Ottavio under the musical direction of Sir Andrés Schiff at the Salzburg Mozart Week 2023 was celebrated as a highlight of the festival. Prégardien will make his debut at the Vienna State Opera as Tamino in a new production of Mozart's *Die Zauberflöte* in 2025.

Julian Prégardien was born in Frankfurt and has been a member of the Limburg Cathedral Boys' Choir since he was 7 years old. He is the son of the tenor Christoph Prégardien, and they regularly appear in joint recitals, making the unique similarity of their voices and their relationship tangible through distinctive programming. As a successor to this tradition, Prégardien's performances as the Evangelist in Bach's Passions are characterized by empathy and emotional directness. The recording of the St. Matthew Passion and video productions of concerts with Raphaël Pichon and the Ensemble Pygmalion showcase his distinctive performances.

Julian Prégardien's klare Stimme und tiefes Textverständnis, gepaart mit der Fähigkeit, Geschichten zu erzählen, prädestinieren ihn für Liedgesang. Besonders wichtig ist ihm das emotionale Band zu den Menschen heute und Geschichten rund um die Entstehung von Liedern.

Im Jahr 2023 feierte Schuberts Liederzyklus *Die schöne Müllerin* 200. Geburtstag. Mit *Will the Miller und Müller*in Wien* hat Prégardien einzigartige Projekte durchgeführt. Der SWR hat ausgewählte Formate mit Audio- und Videoproduktionen begleitet.

Julian Prégardien ist Initiator des Kultur-Startups *Liedstadt*. Er leitet das Unternehmen mit der Art-Direktorin Cate Pisaroni und dem Projektentwickler Kian Jazdi. *Liedstadt* kreiert und kuratiert neue Formate für das Lied und gestaltet von 2024-2028 ein wanderndes Festival durch den deutschsprachigen Raum.

Als Opernsänger reicht das Repertoire des Tenors von Monteverdis *Orfeo* bis zu Narraboth in Strauss' *Salome*. Mit dieser Rolle debütierte Julian Prégardien 2018 bei den Salzburger Festspielen unter der musikalischen Leitung von Franz-Welser Möst. Seine Interpretation des Don Ottavio mit Sir Andrés Schiff bei der Mozartwoche 2023 wurde als sängerischer Höhepunkt des Festivals gefeiert. Julian Prégardien debütiert 2025 an der Wiener Staatsoper als Tamino in einer Neuproduktion der *Zauberflöte*.

Julian Prégardien wurde 1984 in Frankfurt geboren und war seit seinem 7. Lebensjahr Mitglied der Limburger Domsingknaben. Er ist der Sohn des Tenors Christoph Prégardien und Vater und Sohn treten regelmäßig in gemeinsamen Konzerten auf, welche die einzigartige Verwandtheit der Stimmen in unverwechselbaren Programmen erlebbar machen. In dieser Tradition stehend sind Prégardien's Darbietungen als Evangelist in Bachs Passionen von Empathie und emotionaler Direktheit geprägt. Die Einspielung der Matthäuspassion mit Raphael Pichon zeugen davon genauso wie Konzerte in ganz Europa.





Kristian Bezuidenhout est l'un des claviéristes les plus remarquables et les plus passionnants d'aujourd'hui, aussi à l'aise sur le pianoforte que sur le clavecin ou le piano moderne.

Né en Afrique du Sud en 1979, il a commencé ses études en Australie, les a terminées à l'Eastman School of Music aux États-Unis, et vit aujourd'hui à Londres. Après une formation initiale de pianiste avec Rebecca Penneys, il a exploré les claviers anciens, étudiant le clavecin avec Arthur Haas, le pianoforte avec Malcolm Bilson, ainsi que le continuo et la pratique de l'interprétation avec Paul O'Dette. Il obtient sa première reconnaissance internationale à l'âge de 21 ans, en remportant le prestigieux premier prix et le prix du public au Concours de pianoforte de Bruges.

Kristian Bezuidenhout est directeur artistique du Freiburger Barockorchester et premier chef invité de l'English Concert. Il est régulièrement invité par des ensembles de premier plan tels que Les Arts Florissants, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, le Koninklijk Concertgebouworkest, le Chicago Symphony Orchestra et le Leipzig Gewandhausorchester. Il a également été invité à diriger (depuis le clavier) l'Orchestra of the Eighteenth Century, le Tafelmusik, le Collegium Vocale, Juilliard 415, la Kammerakademie Potsdam et le Dunedin Consort (*Passion selon saint Matthieu*). Il se produit aussi régulièrement avec des ensembles tels que l'Orchestre national de Belgique, La Scintilla, la Camerata Salzburg et l'Australian Chamber Orchestra. Il collabore avec des artistes aussi célèbres que John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe, Frans Brüggen, Trevor Pinnock, Giovanni Antonini, Jean-Guihen Queyras, Isabelle Faust, Alina Ibragimova, Carolyn Sampson, Anne Sofie von Otter, Mark Padmore, Matthias Goerne, Antoine Tamestit, Rachel Podger, Amandine Beyer, Marco Ceccato, le Chiaroscuro Quartet...

Sa riche discographie chez harmonia mundi comprend l'intégrale de la musique pour clavier seul de Mozart. Parmi ses derniers enregistrements, citons *Winterreise* avec Mark Padmore, les *Sonates pour violon et clavier* de Bach avec Isabelle Faust, les *Sonates pour clavier* de Haydn et l'intégrale des concertos de Beethoven avec le Freiburger Barockorchester.

Kristian Bezuidenhout is one of today's most notable and exciting keyboard artists, equally at home on the fortepiano, harpsichord, and modern piano.

Born in South Africa in 1979, he began his studies in Australia, completed them at the Eastman School of Music, and now lives in London. After initial training as a pianist with Rebecca Penneys, he explored early keyboards, studying harpsichord with Arthur Haas, fortepiano with Malcolm Bilson, and continuo playing and performance practice with Paul O'Dette. Kristian first gained international recognition at the age of 21 after winning the prestigious first prize, and audience prize in the Bruges Fortepiano Competition.

Kristian is an Artistic Director of the Freiburger Barockorchester and Principal Guest Director with the English Concert. He is a regular guest with leading ensembles including Les Arts Florissants, Orchestra of the Age of Enlightenment, Koninklijk Concertgebouworkest, Chicago Symphony Orchestra and the Leipzig Gewandhausorchester and has guest-directed (from the keyboard) the Orchestra of the Eighteenth Century, Tafelmusik, Collegium Vocale, Juilliard 415, Kammerakademie Potsdam and Dunedin Consort (St Matthew Passion). He also regularly performs with ensembles such as Orchestre National de Belgique, La Scintilla, Tafelmusik Baroque, Camerata Salzburg and Australian Chamber Orchestra.

He has performed with celebrated artists including John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe, Frans Brüggen, Trevor Pinnock, Giovanni Antonini, Jean-Guihen Queyras, Isabelle Faust, Alina Ibragimova, Carolyn Sampson, Anne Sofie von Otter, Mark Padmore, Matthias Goerne, Antoine Tamestit, Rachel Podger, Amandine Beyer, Marco Ceccato, Chiaroscuro Quartet...

Kristian's rich and award-winning discography on harmonia mundi includes the complete solo keyboard music of Mozart. Recent releases include *Winterreise* with Mark Padmore, Bach sonatas for violin and harpsichord with Isabelle Faust, Haydn piano sonatas and the complete Beethoven Concerti with Freiburger Barockorchester.

Kristian Bezuidenhout – einer der bemerkenswertesten und großartigsten Klaviervirtuosen unserer Zeit – ist gleichermaßen vertraut mit dem Fortepiano, dem Cembalo und dem modernen Klavier.

Der Künstler wurde 1979 in Südafrika geboren, begann sein Studium in Australien und vollendete es an der Eastman School of Music; er lebt heute in London. Nach einer ersten Klavierausbildung bei Rebecca Penneys begann er, sich für frühe Tasteninstrumente zu interessieren, und studierte Cembalo bei Arthur Haas, Fortepiano bei Malcolm Bilson und Continuo-Spiel bei Paul O'Dette. Erste internationale Anerkennung fand er im Alter von 21 Jahren, als er den renommierten Ersten Preis und den Publikumspreis des Hammerklavier-Wettbewerbs in Brügge gewann.

Bezuidenhout ist künstlerischer Leiter des Freiburger Barockorchesters und Erster Gastdirigent des Ensembles English Concert. Er ist regelmäßiger Gast bei einer Reihe führender Ensembles, darunter Les Arts Florissants, das Orchestra of the Age of Enlightenment, das Koninklijk Concertgebouworkest, das Chicago Symphony Orchestra und das Leipziger Gewandhausorchester; als Gastdirigent hat er vom Cembalo bzw. Hammerklavier aus das Orchester des 18. Jahrhunderts, Tafelmusik, das Collegium Vocale, Juilliard 415, die Kammerakademie Potsdam und das Dunedin Consort (Matthäus-Passion) geleitet. Er tritt zudem regelmäßig mit Ensembles wie dem Orchestre National de Belgique, La Scintilla, Tafelmusik Baroque, der Camerata Salzburg und dem Australian Chamber Orchestra auf.

Bezuidenhout hat mit gefeierten Künstlern wie John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe, Frans Brüggen, Trevor Pinnock, Giovanni Antonini, Jean-Guihen Queyras, Isabelle Faust, Alina Ibragimova, Carolyn Sampson, Anne Sofie von Otter, Mark Padmore, Matthias Goerne, Antoine Tamestit, Rachel Podger, Amandine Beyer, Marco Ceccato, dem Chiaroscuro Quartett und anderen zusammengearbeitet. In seiner umfassenden und mit zahlreichen Preisen ausgezeichneten Diskographie bei harmonia mundi findet sich unter anderem die vollständige solistische Klaviermusik von Mozart. Zu seinen Veröffentlichungen der jüngeren Zeit zählen die *Winterreise* mit Mark Padmore, Bachs Sonaten für Violine und Cembalo mit Isabelle Faust, Haydns Klaviersonaten sowie sämtliche Klavierkonzerte von Beethoven mit dem Freiburger Barockorchester.

A co-production with Südwestrundfunk

SWR»
KULTUR



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2024
Enregistrement : novembre 2023, SWR Funkstudio, Stuttgart (Allemagne)

Réalisation : Dr. Doris Blaich (SWR Kultur)

Direction artistique, montage, mixage et mastering: Stefan Antonin

Prise de son : Volker Neumann, Myriam Müller

Accord piano/forte : Christoph Kern

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

Photo page 1 : Wojciech Grzedzinski

Photos biographies : Catherine Pisaroni

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com
julianpregardien.de
kristianbezuidenhout.com