



PIERROT PORTRAITS

CLAIRE BOOTH | ENSEMBLE 360

BEACH | DEBUSSY | KORNGOLD | KOWALSKI | MARX
MUSGRAVE | POLDOWSKI | SCHOENBERG | SCHUMANN

	ROBERT SCHUMANN 1810–1856	
	Carnaval Op.9	
1	No.2 Pierrot	1.50
	JOSEPH MARX 1882–1964	
2	Pierrot Dandy	1.46
	POLDOWSKI (Régine Wieniawski) 1879–1932	
3	Colombine	1.49
	THEA MUSGRAVE b.1928	
	Pierrot	
4	I. Pierrot: Andante espressivo	2.43
5	II. Columbine: Con frivolezza	3.30
6	III. Pierrot's Serenade: Spettrale	2.41
7	IV. Harlequin: Con energia	2.08
8	V. Harlequin attacks Pierrot: Furioso	2.26
9	VI. Columbine rejects Pierrot: Molto meno mosso	1.49
10	VII. Harlequin's serenade: Sensuale	2.14
11	VIII. Pierrot: Andante espressivo	2.20
	CLAUDE DEBUSSY 1862–1918	
12	Pierrot L.30	1.36
	AMY BEACH 1867–1944	
	Les Rêves de Colombine Op.65	
13	III. Valse amoureuse	3.17
	MAX KOWALSKI 1882–1956	
	12 Gedichte aus 'Pierrot lunaire' Op.4	
14	No.7 Nordpolfahrt	1.50
	ERICH WOLFGANG KORNGOLD 1897–1957	
	Die tote Stadt Op.12	
15	'Tanzlied des Pierrot'	3.45

ARNOLD SCHOENBERG 1862–1918

Pierrot lunaire Op.21

Melodrama for recitation and chamber orchestra

Part 1

16	1. Mondestrunken	1.35
17	2. Colombine	1.35
18	3. Der Dandy	1.10
19	4. Eine blasse Wäscherin	1.20
20	5. Valse de Chopin	1.15
21	6. Madonna	1.50
22	7. Der kranke Mond	2.10

Part 2

23	8. Nacht	2.05
24	9. Gebet an Pierrot	0.50
25	10. Raub	1.05
26	11. Rote Messe	1.45
27	12. Galgenlied	0.15
28	13. Enthauptung	2.10
29	14. Die Kreuze	2.10

Part 3

30	15. Heimweh	2.00
31	16. Gemeinheit	1.05
32	17. Parodie	1.20
33	18. Der Mondfleck	0.55
34	19. Serenade	2.25
35	20. Heimfahrt	1.40
36	21. O alter Duft	1.30

Claire Booth *soprano* (2, 3, 12, 14, 16–36)

Ensemble 360

Benjamin Nabarro *violin/viola* (4–11, 16–36)

Gemma Rosefield *cello* (15, 16–36)

Tim Horton *piano* (1–36)

Juliette Bausor *flute/piccolo* (16–36)

Robert Plane *clarinet/bass clarinet* (4–11, 16–36)

THE INFLUENCE OF PIERROT

The figure of the clown has always had associations with the carnivalesque, masks and madness. The ability of Pierrot to be melancholic yet murderous, a trickster yet romantic, can easily be traced back to the *commedia dell'arte* tradition of the 17th century. However, more interesting still is the older tradition of Carnival. Pierrot's ability to rape, steal, commit bigamy and suicide while simultaneously offering protestations of love or playing practical jokes is understood clearly within the context of Carnival, that medieval Feast of Fools, replete with 'drunken orgies on the altar table, indecent gestures, disrobing'. For the festival's duration, the usual order of things was upended: Fools and slaves became kings, bishops and masters with all official authority subverted and transgressed. Appetites, both sexual and gormandising, replaced everyday restraint, as society let go before the aestheticism of Lent. However, far from being truly anarchic, Carnival was in fact a state-sanctioned affair, a permissible popular rupture of hegemony offering little cause for concern: in the words of Shakespeare's Olivia in *Twelfth Night*, 'there is no slander in an allowed fool'. Here then, is another link to Pierrot, whose eventual popularity rendered him an almost state-sanctioned iteration of *fin de siècle* angst. Medieval fools were associated with laughter, and Pierrot's initial *commedia dell'arte* character may have been a lovelorn buffoon, more fool than foe. Yet, by the late 19th century he had transformed into something more complex, exhibiting traces of Hamletic self-awareness, cold humour and irony. An inherently malleable character, Pierrot was taken up by creatives all over Europe who – assuming his mask as a type of alter ego – could project and reflect their own concerns, assailing and exposing the hypocrisy in society. Moreover, beneath the clown's guise artists could imaginatively act out all the forbidden and darker secrets concealed beneath societal conventions. Pierrot could murder, commit incest, pillage, get riotously drunk, be morbidly depressed, be gluttonous, excessively carnal or ascetic: flouting all and every taboo. In the words of Jules Lemaître, Pierrot 'represents human vice with an air of insouciance and innocence which makes it extremely attractive. Pierrot is outside the law and, thus, outside of sin. He makes us dream of a life which is purely sensual and freed from the yoke of conscience, which is perhaps the definition of perfect felicity.'

Claude Debussy often depicted Pierrot, and here we include his setting of Théodore de Banville's *Pierrot*, composed in 1881, but left unpublished until after the composer's death. The song is humorous if taunting, a dichotomy worthy of Pierrot himself, with a strong melodic motif appearing from the first few measures and repeating both as a sort of counterpoint to the vocal line and an addition at the end of its phrases. In the final line of text, treated by Debussy as a quasi-recitative, Banville makes a direct reference to famous mime Jean-Gaspard Debureau, himself the sad and hapless clown. Prior to Debussy, few major composers had been drawn to Pierrot: Telemann had included a section inspired by him in his *Ouverture burlesque*; Mozart, in his 1783 *Pantomime* and Robert Schumann included him in his suite *Carnaval*. Although the latter's cycle of the 1830s predates Pierrot as the complex, sinister character of Schoenberg's 20th-century depiction, his use of chromaticism and incessant repetitions as he introduces Pierrot within a superficially major sound world indicates a headstrong character with hidden depths. Indeed, Schumann's vision of *Carnaval* as a puzzle to be deciphered links naturally to Pierrot's own fascination with games and tricks.

Although written almost 75 years later, Amy Beach's *Les Rêves de Columbine* for piano shares a traditional vision of the *commedia dell'arte* figures, more than might be expected by the 20th century. While back in 1883, Jean Richepin's *Pierrot assassin* had already portrayed Columbine as a Lady Macbeth figure, persuading Pierrot to murder the widow of Cassander to obtain her money, Beach's 1907 portrayal of Columbine's dreams reverts to a simpler rendering of the character. This in no way diminishes the beauty and dexterity of Beach's 'Valse amoureuse', oscillating as it does between major and minor as does Columbine between lovers, Pierrot and Harlequin. Written only five years before Schoenberg's response to Pierrot, it encapsulates Beach's views both of Pierrot and European serialism, foreshadowing her future rejection of the more extreme compositional practices of Varèse, Stravinsky, or Schoenberg.

However, such battle lines weren't confined to the Atlantic. When in 1922 Joseph Marx led the initiative to found a University of Music in Vienna, he was aware his offer to Arnold Schoenberg of a position as professor of composition might be rejected. It was, and remained so: Marx was heralded as the conservative father figure of tonality, Schoenberg as the champion of atonal modernity. Marx's own response to Pierrot was to compose four settings of Albert Giraud's *Pierrot lunaire: Pierrot Dandy* (translated into German by Paul Mongré), *Kolumbine*, *Valse de Chopin* and *Die Violine* (translated by Otto Erich Hartleben). Published in 1910, four years before *Pierrot lunaire*, *Pierrot Dandy* exemplifies Marx's pianistic virtuosity, but perhaps belies conventional views on music-making and Pierrot himself. The poem, differing textually from Schoenberg's own *Der Dandy*, portrays Pierrot at his most playful and fantastical, with constant mercurial shifts of tempo and dynamics and a strong sense of Viennese waltz and cabaret. However, as with Beach, the setting offers a little hint of darker waters beneath. Whether Schoenberg knew about Marx's Pierrot settings, he never found much common ground with his fellow Austrian.

The same cannot be said for Max Kowalski, whose most famous vocal cycle was his own rendition of the Giraud / Hartleben Pierrot poems, published a year before *Pierrot lunaire*. Born in Poland but raised in Germany, Kowalski, also Jewish, was a lawyer and composer, primarily of lieder, whose career flourished during the Weimar Republic. After the suicide of his wife and the repercussions of *Kristallnacht* he fled Nazi Germany for London in 1939. However, prior to this date he had helped Schoenberg personally, when the latter was engaged in legal disputes with Frankfurt Opera. Despite strict regulations against Jews holding legal positions, as an *Altanwalt* Kowalski was senior enough to remain in post. So grateful was Schoenberg for the help received, he wrote an endorsement letter which would lead to Kowalski's publication by Universal Edition in 1934. Kowalski's Pierrot cycle shows the character not only in the now more familiar guises of trickster, thief, lover, cuckold but also as adventurer. Thus, in *Nordpolfahrt* we see Pierrot in unfamiliar territory, as both he and his music bound over shimmering icebergs, playing out the idea of the wanderer to full effect. Pierrot the outsider: a character trait with which both Kowalski and Schoenberg could empathise.

Korngold, another Jewish composer is represented here by his 'Tanzlied des Pierrot' from the opera *Die tote Stadt*. Written in 1916–1920, the opera's theme of overcoming the loss of a loved one resonated with contemporary audiences fresh from the trauma of World War I, and undoubtedly fuelled the work's popularity. Originally an aria, 'Meine Sehnen, mein Wähnen', sung by Fritz who portrays Pierrot, the haunting and melancholic 'Tanzlied' has long outgrown the opera. Performed here in arrangement for cello and piano, Korngold's music combines Pierrot's sombre melancholy of *commedia* times and the post-war reality of a starkly prescient *fin de siècle*. Poldowski's 1913 setting of Verlaine's *Pierrot* is often held up against Debussy's 19th-century version. However, while the composer admitted to a love of Debussy's writing, any accusations of direct influence were rejected by her insistence of being 'always restless and dissatisfied under any scholastic influence'. Poldowski's own name, with its seven different iterations during her lifetime is itself redolent of Pierrot's own multi-faceted being. The end of the 19th century had been marked by an increase in the portrayal of the figure of the androgyne or hermaphrodite within the arts. Pierrot subtly partook and assimilated aspects of these gender-transgressive figures, and this is perhaps subconsciously mirrored by the composer's own rejection of the feminine ending of Wieniawski to the masculine Poldowski. Her (and Verlaine's) portrayal of Columbine moves away from Beach's romantic ideal, matching Pierrot toe to toe for trickery and guile while she leads her band of 'dupes' where she will. The song's eventual modulation from minor to major leaves the listener in no doubt as to Columbine's, and indeed Poldowski's ability to transform.

Post *Pierrot lunaire*, it's almost impossible for classical composers not to acknowledge their debt to Schoenberg's artistry, yet Thea Musgrave's own *Pierrot* also tips its hat to Debussy: 'A chance rediscovery of *La Sérénade interrompue* was the starting point for this work... and an obvious association of ideas led easily to thoughts of Pierrot. A fortuitous coincidence, since the characters in the story are three and this work was to be a trio!' Throughout, Musgrave gives Pierrot's voice to the violin, Columbine to the clarinet and Harlequin to the piano. The trio's various movements chart Pierrot's tantrums and traumas, demonstrating a clear capacity for violence, whether generated by love or anger.

Schoenberg's epic 1912 cycle sits within a strong Pierrot tradition, using the character as both mirror and muse. *Pierrot lunaire* was commissioned by the actress and singer Albertine Zehme. At 55 years old, she had developed a particular style of recitation, and Schoenberg not only picked up her musical gauntlet, but created a portrayal of Pierrot which feels both like a whole life lived and a life lived whole. It was composed soon after Schoenberg himself had undergone a period of trauma in his personal life: the aftermath of the suicide of his wife's lover, after she had finally been persuaded to return home. In a case of art imitating life, *Pierrot lunaire* may have represented Schoenberg's own inner turbulence, enabling him to stand back and view nightmarish memories from a distance, albeit with a strong dash of black humour. Famously never hearing a pitch perfect rendition in his lifetime, Schoenberg's *Pierrot lunaire* remains as groundbreaking to artists and audiences a century on from its premiere and continues to defy categorization. In 1880 Austrian author Hermann Bahr asserted that pantomime alone of all theatrical forms escaped the accusation of provoking boredom because it avoided any expectation of accommodating a familiar 'sense of reality.' It was, he wrote, 'not about humans but about Pierrot... its only home, which it never abandons for a moment, is the fantastic.' A worthy epitaph for *Pierrot lunaire* itself: Fantastic.

A word on the Giraud / Hartleben poetry: There is general consensus that Giraud's French poems, rather than 'lost in translation' were improved beyond measure by virtue of Hartleben's German version. Indeed Pierre Boulez, great champion of Schoenberg's *Pierrot*, claimed that it was 'composed to [Giraud's] text whose poetics are fairly dated; yet the mediocrity of the words should not allow us to forget the extra-ordinary dramatic quality of the music.' Giraud and Hartleben certainly came from different times, and many observers contrast the former's traditionalism with Hartleben's established position within the Berlin cabaret scene. Schoenberg himself famously never read Giraud's originals; yet without Giraud there is no *Pierrot lunaire*, and discussion as to whether the poems' reciter is Pierrot or Columbine, ignores the fact that in Giraud's poems, the narrator, where there is one, is Giraud himself, as Pierrot – a little lost in modern times. As he notes in the preface: 'Here they are, untouched, these Moon poems. In them I have not, as modern authors say, "analysed my era" nor moralised like a protestant. I have simply been content to affirm – amid a modern plague of literary photographers – a right that we both insolently claim – the poet's right to lyric fantasy.'

CLAIRE BOOTH

AUF DEN SPUREN DES PIERROT

Die Harlekinfigur Pierrot wird von jeher mit dem Karnevalistischen, mit Masken und Possenreißertum assoziiert. Dass Pierrot sowohl melancholisch als auch mordlustig, sowohl Spaßvogel als auch romantischer Liebhaber sein kann, lässt sich bis zur Tradition der *commedia dell'arte* im 17. Jahrhundert zurückverfolgen. Noch interessanter ist freilich die ältere Tradition aus dem Karneval. Pierrot kann hier durchaus auch vergewaltigen, stehlen, Bigamie oder gar Selbstmord begehen und zugleich über Liebeskummer klagen oder eulenspiegelhafte Streiche spielen – all das weiß man, wenn vom Karneval die Rede ist, jenem mittelalterlichen Narrenfest mit seinen „trunkenen Orgien auf dem Altar, anzüglichen Gesten, Entblößung“. Für die Dauer des Karnevals wurde die geltende Ordnung ins Gegenteil verkehrt: Narren und Sklaven wurden zu Königen, Bischöfen und Dienstherren, die Amtsautorität wurde umgestoßen, Grenzen wurden aufgehoben. Zügellosigkeit sowohl sexueller als auch kulinarischer Art trat an die Stelle gesitteten Maßhaltens, und die Gesellschaft tobte sich vor den Entsagungen der Fastenzeit noch einmal richtig aus. Allerdings war der Karneval im Kern nicht anarchisch – er war regelrecht eine staatlich sanktionierte Institution, die es dem gemeinen Volk erlaubte, sich einen Moment lang seiner Fesseln zu entledigen, ohne Anlass zu Besorgnissen zu geben. In den Worten der Olivia in Shakespeares *Was ihr wollt*: „Ein privilegierter Narr verleumdet nicht“. Hier zeigt sich eine weitere Verbindungslinie zum Pierrot, dessen spätere Popularität ihn fast zu einer öffentlich anerkannten Verkörperung der Ängste des *fin de siècle* machte. Mittelalterliche Narren verbreiteten Gelächter, und in seiner ursprünglichen Gestalt in der *commedia dell'arte* war der Pierrot wohl eher ein liebeskranker Clown, mehr Narr als Feind. Doch gegen Ende des 19. Jahrhunderts hatte er sich in etwas Komplexeres verwandelt, zeigte jetzt Anzeichen Hamlet-artiger Selbstgrübeleien, kalten Humor und Ironie. Als inhärent formbare Figur wurde der Pierrot in ganz Europa von schaffenden Künstlern aufgegriffen, die sich seine Maske als eine Art Alter Ego selbst aufsetzten und so ihre eigenen Anliegen projizieren und darüber reflektieren konnten, während sie zugleich die Verlogenheiten der Gesellschaft anklagten und demaskierten. Unter der Larve des Clowns konnten die Künstler aber auch all jene verbotenen,

dunkleren Geheimnisse fantasievoll ausleben, die sich hinter den gesellschaftlichen Konventionen verborgen. Der Pierrot konnte morden, Inzest verüben, plündern, sich hemmungslos betrinken, in tiefste Depression versinken, er konnte prassen, sich sexuell austoben oder auch zum Asketen werden – in jedem Fall aber brach er alle Tabus. Nach den Worten von Jules Lemaître verkörpert der Pierrot „menschliche Laster mit einem Gestus von Unbekümmertheit und Unschuld, der sie äußerst verlockend macht. Pierrot steht außerhalb jedes Gesetzes und damit auch jeder Sünde. Er lässt uns von einem Leben träumen, das ganz und gar sinnlich und frei vom Joch des Gewissens ist – vielleicht ist das die Definition perfekter Glückseligkeit.“

Claude Debussy hat sich den Pierrot oft als Motiv vorgenommen. Auf diesem Album hören Sie seine 1881 entstandene Vertonung des *Pierrot* von Théodore de Banville. Das Werk erschien erst nach dem Tod des Komponisten im Druck. Das Lied ist humorvoll, aber auch spöttisch, eine Dichotomie wie aus Pierrots eigener Feder. Das bekannte Liedmotiv erscheint gleich in den ersten Takten und setzt sich als eine Art Kontrapunkt zur Gesangslinie und als Nachklang nach den Phrasenenden fort. In der letzten Textzeile, die Debussy rezitativartig gestaltet, spielt der Dichter Banville direkt auf den berühmten Mimen Jean-Gaspard Deburau an, der selbst den traurigen, glücklosen Clown verkörperte. Nur wenige bekannte Komponisten vor Debussy hatten sich vom Pierrot-Motiv angesprochen gefühlt: Telemann hatte einen Pierrot-inspirierten Abschnitt in seine *Ouverture burlesque* eingefügt, Mozart spielte in seiner *Pantomime* von 1783 darauf an, und Robert Schumann fand in seiner Suite *Carnaval* auch Platz für Pierrot. Zwar trug die Figur in Schumanns Zyklus aus den 1830er Jahren noch nicht die komplexen, sinistren Züge, die Schönberg ihr im 20. Jahrhundert verlieh, jedoch deuten die Chromatik und die ständigen Wiederholungen bei der Vorstellung des Pierrot in einer vordergründigen Dur-Tonalität bereits eine durchaus willensstarke Persönlichkeit mit verborgenen Abgründen an. Schumanns Vorstellung des *Carnaval* als ein Rätselspiel für den Hörer passt denn auch genau zum Hang des Pierrot, seine Mitmenschen aufzuziehen und ihnen Streiche zu spielen.

Amy Beachs *Les Rêves de Columbine* für Klavier entstanden zwar fast 75 Jahre später, besinnen sich aber stärker auf die traditionellen Charaktere der *commedia dell'arte* als man es von einer Komponistin des 20. Jahrhunderts erwartet hätte. Während Jean Richepin in *Pierrot assassin* bereits 1883 die Columbine als eine Figur nach Art der Lady Macbeth porträtiert hatte, die den Pierrot zur Ermordung von Cassanders Witwe anstiftet, um sich ihr Geld anzueignen, kehrt Beachs Schilderung von Columbines Träumen aus dem Jahr 1907 zu einer einfacheren Charakterisierung zurück. Das mindert die Schönheit und Kunstfertigkeit der „Valse amoureuse“ von Beach in keiner Weise – das Stück schwankt zwischen Dur und Moll wie Columbine zwischen den Liebhabern Pierrot und Harlequin. Das nur fünf Jahre vor Schönbergs Verarbeitung des Pierrot-Motivs entstandene Werk drückt aus, wie Beach die Pierrot-Figur und den europäischen Serialismus auffasste, und lässt bereits ihre spätere Ablehnung der extremeren kompositorischen Ansätze von Varèse, Strawinsky oder Schönberg vorausahnen.

Solche Frontlinien wurden jedoch nicht nur im Atlantik gezogen. Als Joseph Marx 1922 die Gründung der ersten Hochschule für Musik in Wien initiierte, ahnte er schon, dass Arnold Schönberg die ihm angebotene Stelle als Professor für Komposition ablehnen würde. So war es – und so sollte es bleiben: Marx etablierte sich als konservative Vaterfigur der Dur-Moll-Tonalität, Schönberg dagegen wurde zum Vorreiter der atonalen Moderne. Marx' eigener Beitrag zum Pierrot-Thema bestand aus vier Kompositionen von Gedichten aus Albert Giraud's *Pierrot lunaire: Pierrot Dandy, Kolumbine* (ins Deutsche übersetzt von Paul Mongré), *Valse de Chopin* und *Die Violine* (übersetzt von Otto Erich Hartleben). *Pierrot Dandy*, veröffentlicht 1910 – zwei Jahre vor *Pierrot lunaire* – exemplifiziert Marx' pianistische Virtuosität, ist aber durchaus kein Ausdruck konventioneller Vorstellungen von Musizieren und der Pierrot-Figur selbst. Das Gedicht, das textlich nicht mit Schönbergs *Der Dandy* identisch ist, stellt den Pierrot besonders verspielt und fantastisch dar – Tempo und Dynamik wechseln ständig sprunghaft, und die Anspielungen auf den Wiener Walzer und das Kabarett sind unüberhörbar. Jedoch gibt diese Komposition, wie die von Beach, einen Hinweis auf verborgene dunklere Abgründe. Ob Schönberg die Pierrot-Stücke von Marx kannte, ist nicht überliefert; viele Gemeinsamkeiten mit seinem österreichischen Landsmann sah er jedenfalls nicht. Dies trifft jedoch nicht auf Max Kowalski

zu, dessen berühmtester Liederzyklus – seine eigene Version der Pierrot-Gedichte von Giraud – ein Jahr vor Schönberg's Werk veröffentlicht wurde. Der in Polen geborene und in Deutschland aufgewachsene Kowalski, ebenfalls Jude, war Rechtsanwalt und Komponist. Er schrieb vor allem Lieder und erlebte während der Weimarer Republik seine Blütezeit. Nach dem Selbstmord seiner Gattin floh er, nicht zuletzt auch unter dem Eindruck der Reichskristallnacht, 1939 aus Nazideutschland nach London. Zuvor jedoch hatte er persönlich Schönberg in dessen rechtlichen Auseinandersetzungen mit der Frankfurter Oper unterstützt. Trotz der strengen NS-Gesetze gegen Juden im Rechtswesen konnte Kowalski als „Altanwalt“ seine Zulassung behalten. Schönberg war ihm für seine Hilfe so dankbar, dass er ein Empfehlungsschreiben für Kowalski schrieb, das diesem zur Veröffentlichung seiner Werke durch die Universal Edition im Jahr 1934 verhalf. Kowalskis Pierrot-Zyklus stellt die Figur nicht nur in ihrer vertrauten Rolle als Trickbetrüger, Dieb, Liebhaber und Hahnrei dar, sondern auch als Abenteurer. So erleben wir in *Nordpolfahrt*, wie Pierrot und seine Musik in ungewohnter Umgebung über glänzende Eisberge hüpfen; hier kostet der Komponist alle Möglichkeiten aus, die ihm die Idee des Wanderns eingab. Pierrot als Außenseiter: ein Charakterzug, mit dem sich sowohl Kowalski als auch Schönberg identifizieren konnten.

Korngold, auch er jüdischer Komponist, ist auf diesem Album mit seinem „Tanzlied des Pierrot“ aus der Oper *Die tote Stadt* vertreten. Thema des 1916–20 entstandenen Werks ist die Überwindung des Verlusts einer geliebten Person, ein Motiv, das dem Publikum jener Zeit nach dem Trauma des 1. Weltkriegs sehr nahe lag und zweifellos zur Popularität der Oper beitrug. Die Arie „Mein Sehnen, mein Wähnen“ des Fritz, der den Pierrot darstellt, hat sich als ergreifend-melancholisches „Tanzlied“ längst außerhalb der Oper verselbstständigt. Korngolds Werk, hier in einer Bearbeitung für Cello und Klavier vorgetragen, verbindet die düstere Melancholie des Pierrot aus *commedia*-Zeiten mit der von schlimmen Vorahnungen geprägten Nachkriegsrealität des *fin de siècle*. Poldowskis Vertonung des Gedichts *Pierrot* von Verlaine aus dem Jahr 1913 wird oft mit Debussys Fassung aus dem 19. Jahrhundert verglichen. Allerdings widersprach die Komponistin – obwohl sie ihre Vorliebe für Debussys Werke offen zugab – mit Nachdruck allen Behauptungen, sie habe sich von diesem unmittelbar beeinflussen lassen: sie sei „unter allen scholastischen Einflüssen stets rastlos und unzufrieden“. Poldowskis eigener Name, der im Laufe ihres Lebens sieben Mutationen erlebte, ist selbst Echo

des vielschichtigen Wesens der Pierrot-Figur. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts mehrten sich künstlerische Darstellungen des Androgynen und Zwitterhaften. Auch der Pierrot wurde auf subtile Weise an diese die Geschlechtergrenzen überschreitenden Figuren angelehnt und assimilierte Aspekte davon. Vielleicht ist die Ablehnung der weiblichen Endung des Namens „Wieniawski“ zugunsten des maskulinen „Poldowski“ unbewusstes Symptom dieses Phänomens. Ihr Portrait der Colombine (und das von Verlaine) entfernt sich vom romantischen Ideal Bechcs und deckt sich mit der Charakterisierung Pierrots als Gauner und hinterlistiger Betrüger – Colombine führt ihre Opfer nach Lust und Laune an der Nase herum. Die Modulation des Lieds von Moll nach Dur lässt keinen Raum für Zweifel an der Wandelbarkeit der Colombine und Poldowskis selbst.

Seit *Pierrot lunaire* kann es sich praktisch kein klassischer Komponist mehr leisten, den übermächtigen Einfluss der Kunst Schönbergs abzustreiten, aber in Thea Musgraves *Pierrot* lässt auch Debussy grüßen: „Die zufällige Wiederentdeckung von *La Sérénade interrompue* war der Ausgangspunkt für dieses Werk... eine naheliegende Verknüpfung von Einfällen führte geradewegs hin zum Pierrot. Eine glückliche Fügung, denn in der Geschichte gibt es drei Figuren, und dieses Werk sollte ein Trio sein!“ Musgrave weist die Stimme des Pierrot durchgehend der Geige zu, Columbine der Klarinette und Harlequin dem Klavier. Die einzelnen Sätze des Trios stellen die Temperamentsausbrüche und Traumata Pierrots dar und zeigen seine Tendenz zum Gewalttätigen, ob aus Liebe oder Ärger.

Dem gegenüber bleibt Schönbergs epischer Zyklus von 1912 bei der etablierten Pierrot-Tradition. Die Figur dient dem Komponisten als Spiegel und Muse zugleich. *Pierrot lunaire* wurde im Auftrag der Schauspielerin und Sängerin Albertine Zehme geschrieben. Im Alter von 55 Jahren hatte sie einen ganz eigenen Rezitationsstil entwickelt. Schönberg nahm diese musikalische Herausforderung an und zeichnete ein Pierrot-Bild, das wie ein in seiner Gänze und in vollen Zügen gelebtes Leben wirkt. Das Werk entstand kurz nachdem Schönberg selbst eine traumatische Phase durchlebt hatte: Die Zeit nach dem Selbstmord des Liebhabers seiner Frau, die sich endlich zur Rückkehr zu Schönberg hatte überreden lassen. Sofern man *Pierrot lunaire* mit dem Leben Schönbergs in Beziehung setzen kann,

gibt die Komposition vielleicht seine eigenen inneren Turbulenzen wieder – bot ihm also die Möglichkeit, alpträumhafte Erinnerungen aus der Distanz zu betrachten, wenn auch nicht ohne eine Portion schwarzen Humors. *Pierrot lunaire*, von dem Schönberg, wie man weiß, zeitlebens nie eine in Bezug auf die Tonhöhen einwandfreie Wiedergabe zu hören bekam, ist auch heute, ein Jahrhundert nach seiner Uraufführung, ein bahnbrechendes Werk für Künstler und Publikum gleichermaßen, das sich nach wie vor jeder Kategorisierung entzieht. 1880 verkündete der österreichische Schriftsteller Hermann Bahr, die Pantomime sei von allen theatralischen Künsten die einzige, die man vom Vorwurf der Langeweile ausnehmen könne, da sie jegliche Erwartung einer vertrauten Realität konterkariere. „Nämlich, die Pantomime handelt nicht vom Menschen,“ schrieb er, „sondern von Pierrot, ... ihre einzige Heimat, welche sie keinen Augenblick verlassen will, [ist] das Phantastische.“ Ein würdiges Epitaph für *Pierrot lunaire* selbst: Fantastisch.

Ein Wort zur Dichtung Girauds in Hartlebens Übersetzungen: Es besteht weitgehender Konsens, dass die französischen Gedichte Girauds durch die deutschen Übersetzungen Hartlebens keineswegs verfälscht wurden, sondern außerordentlich an Wert gewonnen haben. Pierre Boulez, ein großer Verfechter von Schönbergs *Pierrot*, meinte, das Werk sei „auf den Text [Girauds] komponiert, dessen Dichtung recht altmodisch daherkommt; doch über der Mittelmäßigkeit der Worte sollten wir nicht die außerordentliche dramatische Qualität der Musik vergessen.“ Giraud und Hartleben waren Vertreter unterschiedlicher Epochen, und viele Beobachter sehen einen Gegensatz zwischen dem Traditionalismus Girauds und der wohletablierten Stellung Hartlebens in der Berliner Kabarettzene. Es ist bekannt, dass Schönberg selbst nie Girauds Originalfassungen las; doch ohne Giraud gäbe es keinen *Pierrot lunaire*, und die Diskussion um die Frage, ob das Gedicht von Pierrot oder Columbine vorgetragen wird, ignoriert die Tatsache, dass der Erzähler in Girauds Gedichten – sofern ein solcher auftritt – Giraud selbst als Pierrot ist, wenngleich er in der modernen Zeit etwas verloren wirkt. Wie Giraud im Vorwort schreibt: „Hier sind sie, unberührt, diese Mondgedichte. In ihnen habe ich nicht, wie moderne Autoren sagen, ‚mein Zeitalter analysiert‘, oder moralisiert wie ein Protestant. Ich war es einfach zufrieden, inmitten einer modernen Pest literarischer Fotografen ein Recht zu behaupten, das wir beide dreist für uns beanspruchen – das Recht des Dichters auf lyrische Fantasie.“

CLAIRE BOOTH



Joseph Marx

Pierrot Dandy

Text: Albert Giraud (1860–1929), transl.
Paul Mongré, aka Felix Hausdorff (1868–1942)

- 2 Im phantast'schen Mondenstrahle
Blitzen Fläschchen und Krystalle,
Vor dem Waschtisch schmückt der fahle
Pierrot Dandy sich zum Balle.

Wasserstrahl in seiner Schale
Klirrt gleich singendem Metalle.
Im phantast'schen Mondenstrahle
Blitzen Fläschchen und Krystalle.

Pierrot, statt dass auf die schmale
Bleiche Lippe er das dralle
Rot des frischen Lebens male,
Schminkt sich, dass er Ihr gefalle,
Mit phantast'schem Mondenstrahle.

Poldowski

Colombine

Text: Paul Verlaine (1844–1896)

- 3 Léandre le sot,
Pierrot qui d'un saut
De puce
Franchit le buisson,
Cassandre sous son
Capuce,

Arlequin aussi,
Cet aigrefin si
Fantasque
Aux costumes fous,
Ses yeux luisants sous
Son masque,

– Do, mi, sol, mi, fa, –
Tout ce monde va,
Rit, chante

Pierrot the Dandy

By fantastical moonbeams
bottles and crystals sparkle.
In front of the washstand, the pale
Pierrot is dressing up for the ball.

The jet of water in the basin
resounds like singing metal.
By fantastical moonbeams
flasks and crystals sparkle.

Pierrot, rather than paint
the robust red of fresh life
on his narrow pale lip,
Puts on make-up to please her,
with fantastical moonbeams.

Columbine

Silly Leander,
Pierrot who with one
Flea-like jump
Springs over the bushes,
Cassander beneath
His monk-like cloak,

Harlequin also,
That whimsical
Cheating rogue
In his crazy costumes,
With eyes glinting beneath
His mask,

– Do mi, sol, mi fa, –
All these people going along,
Laughing, singing,

Et danse devant
Une belle enfant
Méchant

Dont les yeux pervers
Comme les yeux verts
Des chattes
Gardent ses appas
Et disent : « À bas
Les pattes ! »

– Eux ils vont toujours ! –
Fatidique cours
Des astres,
Oh ! dis-moi vers quels
Mornes ou cruels
Désastres

L'implacable enfant,
Preste et relevant
Ses jupes,
La rose au chapeau,
Conduit son troupeau
De dupes ?

Claude Debussy

Pierrot

Text: Théodore de Banville (1823–1891)

- 12 Le bon Pierrot, que la foule contemple,
Ayant fini les noces d'Arlequin,
Suit en songeant le boulevard du Temple.
Une fillette au souple casaquin
En vain l'agace de son œil coquin ;

Et cependant mystérieuse et lisse
Faisant de lui sa plus chère délice,
La blanche lune aux cornes de taureau
Jette un regard de son œil en coulisse
À son ami Jean Gaspard Deburau.

And dancing before
A beautiful if naughty
Child

Whose capricious eyes,
Like the green eyes
Of cats,
Guard her charms
As if to say: 'Keep your
Hands off!'

– On and on they go!
Like the fateful destiny
Of stars,
Oh! tell me, towards what
Bleak or savage
Disasters

Is the intractable child,
Sprightly and with her
Skirts lifted high,
With a rose in her hat,
Leading her flock
Of fools?

Pierrot

Good old Pierrot, looked upon by the crowd,
Having left Harlequin's wedding,
Drifts along the boulevard du Temple in thought.
A little girl in a flowing blouse
Vainly leads him on with her teasing eyes;

And yet, mysterious and sleek,
Making him her dearest delight,
The white moon with bull's horns
Takes a sneaky peak
At her friend Jean Gaspard Deburau.

Max Kowalski

Nordpolfahrt

Text: Albert Giraud,
transl. Otto Erich Hartleben (1864–1905)

- 14 Einen Eisblock, schillernd weiß,
Scharf gewetzt vom Licht der Nächte,
Trifft Pierrat – als er verzweifelnd
Fühlt, wie schon sein Schiff versinkt.

Frisch belebten Auges starrt er
Auf den Retter, ungeahnt –
Einen Eisblock, schillernd weiß,
Scharf gewetzt vom Licht der Nächte.

Und er scheint ihm ein Collega:
Ein Pierrat mit bleichen Ärmeln.
Und mit feierlichen Gesten
Grüßt er seinen treuen Bruder,
Einen Eisblock, schillernd weiß.

Arnold Schoenberg

Pierrat lunaire

Text: Albert Giraud,
transl. Otto Erich Hartleben

PART I

1. Mondestrunken

- 16 Den Wein, den man mit Augen trinkt,
Gießt Nachts der Mond in Wogen nieder,
Und eine Springflut überschwemmt
Den stillen Horizont.

Gelüste schauerlich und süß,
Durchschwimmen ohne Zahl die Fluten!
Den Wein, den man mit Augen trinkt,
Gießt Nachts der Mond in Wogen nieder.

Der Dichter, den die Andacht treibt,
Berauscht sich an dem heiligen Tranke,
Gen Himmel wendet er verzückt
Das Haupt und taumelnd saugt und
schlüpft er
Den Wein, den man mit Augen trinkt.

North Pole Journey

A block of ice, shimmering white,
Sharpened by the light of the nights,
Hits Pierrat – despairingly, he realises
That his ship is already sinking.

With freshly revitalised eyes he stares
At the saviour, unexpected –
A block of ice, shimmering white,
Sharpened by the light of the nights.

And it seems to him a comrade,
A Pierrat with pale sleeves.
And with solemn gestures
He greets his faithful brother,
A block of ice, shimmering white.

1. Moondrunk

The wine which through our eyes we drink
Pours from the moon in waves upon us
And like a springtide
Overflows the stillness of the night.

Desires so thrilling and so sweet,
Cascading through the floods in thousands:
The wine which through our eyes we drink,
Pours from the moon in waves upon us.

The writer, so divinely moved,
Is greedy for the holy liquid,
And skyward he directs his dizzy head,
Then reeling, gulps and slurps down
The wine which through our eyes we drink.

2. Colombine

- 17 Des Mondlichts bleiche Blüten,
Die weißen Wunderrosen,
Blühh in den Julinachten –
O brach ich eine nur!

Mein banges Leid zu lindern,
Such ich am dunklen Strome
Des Mondlichts bleiche Blüten,
Die weißen Wunderrosen.

Gestillt wär all mein Sehnen,
Dürft ich so märchenheimlich,
So selig leis – entblättern
Auf deine braunen Haare
Des Mondlichts bleiche Blüten!

3. Der Dandy

- 18 Mit einem phantastischen Lichtstrahl
Erluchtet der Mond die krystallinen Flacons
Auf dem schwarzen, hochheiligen Waschtisch
Des schweigenden Dandys von Bergamo.

In tönender, bronzener Schale
Lacht hell die Fontaine, metallischen Klangs.
Mit einem phantastischen Lichtstrahl
Erluchtet der Mond die krystallinen Flacons.

Pierrat mit dem wächsernen Antlitz
Steht sinnend und denkt: wie er heute
sich schminkt?
Fort schiebt er das Rot und das
Orients Grün
Und bemalt sein Gesicht in erhabenem Stil
Mit einem phantastischen Mondstrahl.

4. Eine blasse Wäscherin

- 19 Eine blasse Wäscherin
Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher;
Nackte, silberweiße Arme
Streckt sie nieder in die Flut.

Durch die Lichtung schleichen Winde,
Leis bewegen sie den Strom.

2. Columbine

The moonlight's bleached white blossoms,
Those white amazing roses,
Bloom on this night in August,
O to pick one; to pick just one!

To ease my painful longing,
I search in darkening waters,
For moonlight's bleached white blossoms,
Those white amazing roses.

I'd cease from all my yearning
If I could have my one wish –
O sweet delight! I'd scatter
Upon your lovely brown hair
The moonlight's bleached white blossoms!

3. The Dandy

And with a fantastical searchlight
Now spotlights the moon all the crystalline flasks
On the jet black, most holy wash stand
Of the voiceless young dandy of Bergamo.

Resounding around the bronze basin
Brightly laughs the fountain, metallic and clear.
And with a fantastical searchlight
Now spotlights the moon all the crystalline flasks.

Pierrat, with pasty complexion
Stands pensive and thinks;
What make-up shall I use today?
Out goes first the red, then the Orient green,
And he paints up his face with
impeccable style –
Using a fantastical moonbeam.

4. A pale washergirl

Here's a pale washergirl
Washing nightly faded garments;
Naked, silver white her arms are,
Stretching down into the flow,

Through the clearing creeps a slight wind,
Lightly stirring up the stream.

Eine blasse Wäscherin
Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher.
Und die sanfte Magd des Himmels,
Von den Zweigen zart umschmeichelt,
Breitet auf die dunklen Wiesen
ihre lichtgewobnen Linnen –
Eine blasse Wäscherin.

5. Valse de Chopin

- 20 Wie ein blasser Tropfen Bluts
Färbt die Lippen einer Kranken,
Also ruht auf diesen Tönen
Ein vernichtungssüchtiger Reiz.

Wilder Lust Accorde stören
Der Verzweiflung eisigen Traum –
Wie ein blasser Tropfen Bluts
Färbt die Lippen einer Kranken.

Heiß und jauchzend, süß und schmachkend,
Melancholisch düsterer Walzer,
Kommst mir nimmer aus den Sinnen!
Haftest mir an den Gedanken,
Wie ein blasser Tropfen Bluts!

6. Madonna

- 21 Steig, o Mutter aller Schmerzen,
Auf den Altar meiner Verse!
Blut aus deinen magren Brüsten
Hat des Schwertes Wut vergossen.

Deine ewig frischen Wunden
Gleichen Augen, rot und offen.
Steig, o Mutter aller Schmerzen,
Auf den Altar meiner Verse!

In den abgezehrten Händen
Hältst du deines Sohnes Leiche.
Ihn zu zeigen aller Menschheit –
Doch der Blick der Menschen meidet
Dich, o Mutter aller Schmerzen!

She's a pale washergirl,
Washing nightly faded garments.
And the spotless Maid of heaven,
Now caressed by wispy branches,
Lays out, on the dusky meadow,
All her linen woven with moonlight.
She's a pale washergirl.

5. Chopin Waltz

As a pale drop of blood
Stains the lips of a consumptive,
So there rests upon these phrases
A malignant, sickening charm.

Wild indulgent chords
Disturb the bleakness of an icy dream,
As a pale drop of blood
Stains the lips of a consumptive.

Hot, exultant, sweet and aching,
Melancholy gloomy waltzes,
Will you never leave my senses?
Must you defile all my thinking,
Like a pale drop of blood?

6. Madonna

Climb, O Mother of all Sorrows
On the altar of my verses.
Blood spurts from your meagre bosom
Which the sword's blind rage has opened.

And your gashes, fresh for ever,
Are like bloodshot eyes, wide open.
Climb, O Mother of all Sorrows
On the altar of my verses.

In your wasting withered hands
You hold up your son's rotting body,
Which you offer to the people;
But the people's eyes avoid your gaze,
O Mother of all Sorrows.

7. Der kranke Mond

- 22 Du nächtig todeskranker Mond
Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl,
Dein Blick, so fiebernd übergroß,
Bannt mich wie fremde Melodie.

An unstillbarem Liebesleid
Stirbst du, an Sehnsucht, tief erstickt,
Du nächtig todeskranker Mond
Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl.

Den Liebsten, der im Sinnenrausch
Gedankenlos zur Liebsten schleicht,
Belustigt deiner Strahlen Spiel –
Dein bleiches, qualgebornes Blut,
Du nächtig todeskranker Mond.

PART 2

8. Nacht

- 23 Finstre, schwarze Riesenfalter
Töteten der Sonne Glanz.
Ein geschlossnes Zauberbuch,
Ruht der Horizont – verschwiegen.

Aus dem Qualm verlornen Tiefen
Steigt ein Duft, Erinnerung mordend!
Finstre, schwarze Reisenfalter
Töteten der Sonne Glanz.

Und vom Himmel erdenwärts
Senken sich mit schweren Schwingen
Unsichtbar die Ungetüme
Auf die Menschenherzen nieder...
Finstre, schwarze Riesenfalter.

7. The sick moon

You nightly deathward sinking moon
Draped upon Heaven's blackened bed.
Your face, so fevered, overlarge,
Haunts me, like some exotic song.

An all-consuming lovesickness
Kills you with longing, suffocates...
You nightly deathward sinking moon,
Draped upon Heaven's blackened bed.

Your loved one, senseless with desire,
Without a thought speeds to his love,
Delighting in your dancing beams,
Your white contaminated blood,
You nightly deathward sinking moon.

8. Night

Black enormous butterflies
Have blotted out the sun's bright rays.
A forbidden book of spells,
Broods the night time sky – mysterious.

From the misty gloom below them,
Comes a perfume that wipes out memory.
Black enormous butterflies
Have blotted out the sun's bright rays.

And then earthwards from the sky,
Fluttering down with massive wingspan,
Unperceived, the monstrous creatures,
Light on human hearts and settle.
Black enormous butterflies.

9. Gebet an Pierrot

24 Pierrot! Mein Lachen
Hab ich verlernt!
Das Bild des Glanzes
Zerfloss – Zerfloss!

Schwarz weht die Flagge
Mir nun vom Mast.
Pierrot! Mein Lachen
Hab ich verlernt!

O gib mir wieder,
Rossarzt der Seele,
Schneemann der Lyrik,
Durchlaucht vom Monde,
Pierrot – mein Lachen!

10. Raub

25 Rote, fürstliche Rubine,
Blutge Tropfen alten Ruhmes,
Schlummern in den Totenschreinen,
Drunten in den Grabgewölben.

Nachts, mit seinen Zechkumpanen,
Steigt Pierrot hinab – zu rauben
Rote, fürstliche Rubine,
Blutge Tropfen alten Ruhmes.

Doch da – sträuben sich die Haare,
Bleiche Furcht bann sie am Platze:
Durch die Finsternis – wie Augen! –
Stieren aus den Totenschreinen
Rote, fürstliche Rubine.

9. Prayer to Pierrot

Pierrot! my laughter
I have forgot.
My source of light is
erased, – erased.

Black waves the flag now,
Upon my mast.
Pierrot! my laughter
I have forgot.

O give me back,
You farrier of spirits,
Snow-man of poesy,
Princess of moonshine,
Pierrot! – my laughter!

10. Robbery

Priceless, red exquisite rubies,
Bloody drops of ancient glory,
Slumber in the burial caskets
Down there in the vaulted graveyard.

Night ... and with his drunken cronies,
Down comes Pierrot to plunder
Priceless, exquisite, red rubies;
Bloody drops of ancient glory.

But ... then ... all their hair stands upright,
White with fear they're fixed to the spot.
Through the murky gloom, like eyeballs,
staring from the burial baskets,
Priceless, red exquisite rubies.

11. Rote Messe

26 Zu grausem Abendmahle,
Beim Blendeglanz des Goldes,
Beim Flackerschein der Kerzen,
Naht dem Altar – Pierrot!

Die Hand, die gottgeweihte,
Zerreißt die Priesterkleider
Zu grausem Abendmahle,
Beim Blendeglanz des Goldes.

Mit segnender Gebärde
Zeigt er den bangen Seelen
Die triefend rote Hostie:
Sein Herz – in blutgen Fingern –
Zu grausem Abendmahle!

12. Galgenlied

27 Die dürre Dirne
Mit langem Halse
Wird seine letzte
Geliebte sein.

In seinem Hirne
Steckt wie ein Nagel
Die dürre Dirne
Mit langem Halse.

Schlank wie die Pinie,
Am Hals ein Zöpfchen –
Wollüstig wird sie
Den Schelm umhalsen,
Die dürre Dirne!

11. Red Mass

At ghastly grim communion,
Midst blinding golden brightness,
Midst flickering of candles,
Comes to the altar – Pierrot!

His hand now consecrated,
Rips wide the priestly cassock,
At ghastly grim communion,
Midst blinding golden brightness.

And signing absolution,
He shows the trembling, trembling people,
The blood soaked holy wafer:
His heart, in bloody fingers;
At ghastly grim communion.

12. Gallows song

The skinny strumpet,
With neck extended,
Will be the last
To make love to him!

Into his brain
She sticks like a needle;
The skinny strumpet
With neck extended.

Thin as a rake
With a pigtail round her;
Wantonly will she
Embrace the scoundrel
– the skinny strumpet!

13. Enthauptung

- 28 Der Mond, ein blankes Türkenschwert
Auf einem schwarzen Seidenkissen,
Gespenstisch groß – dräut er hinab
Durch schmerzendunkle Nacht.
- Pierrot irrt ohne Rast umher
Und starrt empor in Todesängsten
Zum Mond, dem blanken Türkenschwert
Auf einem schwarzen Seidenkissen.
- Es schlottern unter ihm die Knie,
Ohnmächtig bricht er jäh zusammen.
Er wähnt: es sause strafend schon
Auf seinen Sünderhals hernieder
Der Mond, das blanke Türkenschwert.

14. Die Kreuze

- 29 Heilige Kreuze sind die Verse,
Dran die Dichter stumm verbluten,
Blindgeschlagen von der Geier
Flatterndem Gespensterschwarme!
- In den Leibern schwelgten Schwerter,
Prunkend in des Blutes Scharlach!
Heilige Kreuze sind die Verse,
Dran die Dichter stumm verbluten.
- Tot das Haupt – erstarrt die Locken –
Fern, verweht der Lärm des Pöbels.
Langsam sinkt die Sonne nieder,
Eine rote Königskrone. –
Heilige Kreuze sind die Verse!

13. Execution

The moon a glinting Turkish sword,
Upon a soft black silken cushion,
Its ghostly blade, aimed at the Earth
Through suffering's darkest night.

Pierrot roams about restlessly,
And upward stares in mortal fright
At the moon, the glinting Turkish sword,
Upon a soft black silken cushion.

His knees beneath him start to wobble,
Suddenly giving way completely.
He thinks he feels already
On his sinful neck the blade of judgement –
The moon – the glinting Turkish sword.

14. The crosses

Holy crosses are the verses
On which poets bleed to death in silence,
Sightless, with their eyes pecked out
By flocks of ghostly vultures.

Bodies by the sword devoured,
Now adorned by bleeding scarlet!
Holy crosses are the verses
On which poets bleed in silence.

Lifeless head, the hair stiff matted,
Faint and distant cheers the rabble.
Slowly comes the fading sunset,
Like a crown of royal crimson.
Holy crosses are the verses.

PART 3

15. Heimweh

- 30 Lieblich klagend – ein krystallnes Seufzen
Aus Italiens alter Pantomime,
Klingts herüber: wie Pierrot so holzern,
So modern sentimental geworden.

Und es tönt durch seines Herzens Wüste,
Tönt gedämpft durch alle Sinne wieder,
Lieblich klagend – ein krystallnes Seufzen
Aus Italiens alter Pantomime.

Da vergißt Pierrot die Trauermienien!
Durch den bleichen Feuerschein
des Mondes,
Durch des Lichtmeers Fluten – schweift
die Sehnsucht
Kühn hinauf, empor zum Heimathimmel
Lieblich klagend – ein krystallnes Seufzen!

16. Gemeinheit

- 31 In den blanken Kopf Cassanders,
Dessen Schrein die Luft durchzertert,
Bohrt Pierrot mit Heuchlermienien,
Zärtlich – einen Schädelbohrer!
- Darauf stopft er mit dem Daumen
Seinen echten türkischen Taback
In den blanken Kopf Cassanders,
Dessen Schrein die Luft durchzertert!
- Dann dreht er ein Rohr von Weichsel
Hinten in die glatte Glatze
Und behäbig schmaucht und pafft er
Seinen echten türkischen Taback
Aus dem blanken Kopf Cassanders!

15. Homesickness

Sweet lamenting – an exquisite sighing,
Comes from Bergamo's old-fashioned
dumbshow.
And the song asks why Pierrot's so wooden,
And has grown modern and sentimental?

And it strikes the empty heart inside him,
Strikes once more, though muffled, all his senses.
Sweet lamenting – an exquisite sighing,
Comes from Bergamo's old-fashioned
dumbshow.

Then Pierrot forgets his tragic manner!
Up through pale firelight of the moon,
Up through floods of sea light swells his longing
Bravely up, on high, to home and heaven
Sweet lamenting – an exquisite sighing.

16. Dirty Trick

In the bald head of Cassander,
As his screams rip through the night air,
Bores Pierrot, with insincere affection –
And a cranium driller

Wherein he stuffs with his brown thumb
Leaves of purest, Turkish tobacco,
In the bald head of Cassander,
As his screams rip through the night air.

Then, twisting a cherry pipestem
Right into the burnished baldness,
There he sits and smokes and puffs on ...
Leaves of purest Turkish tobacco
From the bald head of Cassander!

17. Parodie

32 Stricknadeln, blank und blinkend,
In ihrem grauen Haar,
Sitzt die Duenna murmelnd,
Im roten Röckchen da.

Sie wartet in der Laube,
Sie liebt Pierrot mit Schmerzen,
Stricknadeln, blank und blinkend,
In ihrem grauen Haar.

Da plötzlich – horch! – ein Wispern!
Ein Windhauch kichert leise:
Der Mond, der böse Spötter,
Öffnt nach mit seinen Strahlen –
Stricknadeln, blink und blank.

18. Der Mondfleck

33 Einen weißen Fleck des hellen Mondes
Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes,
So spaziert Pierrot im lauen Abend,
Aufzusuchen Glück und Abenteuer.

Plötzlich – stört ihn was an seinem Anzug,
Er beschaut sich rings und findet richtig –
Einen weißen Fleck des hellen Mondes
Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes.

Wartet denkt er: das ist so ein Gipsfleck!
Wischt und wischt, doch – bringt ihn
nicht herunter!

Und so geht er, giftgeschwollen, weiter,
Reibt und reibt bis an den frühen Morgen –
Einen weißen Fleck des hellen Mondes.

19. Serenade

34 Mit groteskem Riesenbogen
Kratzt Pierrot auf seiner Bratsche,
Wie der Storch auf einem Beine,
Knipst er trüb ein pizzicato.

17. Parody

Knitting needles gleaming and glistening,
Set in her greying hair,
Sits the Duenna mumbling
There in her skirts of red.

She waits beneath the trellis,
She loves Pierrot with aching heart.
Knitting needles gleaming and glistening
Set in her greying hair.

From nowhere – hush! – a whisper!
A windbreath cackling softly.
The moon, the wicked mocker,
Is mimicking with moonbeams,
Knitting needles' click and clack.

18. The Moonfleck

With a snowy fleck of shining moonlight
On the shoulder of his smart black dress coat,
So strolls out Pierrot this summer evening;
Out in search of pleasure and adventure.

Something bothers him about his outfit:
He looks round to see
And finds he's quite right.
There's a snowy fleck of shining moonlight
On the shoulder of his smart black dress coat.

Hold on! he thinks. That must be some plaster!
Wipes and wipes, but he can not remove it
Then continues, tainted on his journey;
Rubs and rubs – until the early morning,
At a snowy fleck of shining moonlight.

19. Serenade

With a giant bow, grotesquely
Scrapes Pierrot on his viola.
Standing like a stork on one leg,
Grimly snaps a pizzicato.

Plötzlich naht Cassander – wütend
Ob des nächstgen Virtuosen –
Mit groteskem Riesenbogen
Kratzt Pierrot auf seiner Bratsche.

Von sich wirft er jetzt die Bratsche:
Mit der delikaten Linken
Fasst den Kahlkopf er am Kragen –
Träumend spielt er auf der Glatze
Mit groteskem Riesenbogen.

20. Heimfahrt

35 Der Mondstrahl ist das Ruder,
Seerose dient als Boot;
Drauf fährt Pierrot gen Süden
Mit gutem Reisewind.

Der Strom summt tiefe Skalen
Und wiegt den leichten Kahn.
Der Mondstrahl ist das Ruder,
Seerose dient als Boot.

Nach Bergamo, zur Heimat,
Kehrt nun Pierrot zurück;
Schwach dämmert schon im Osten
Der grüne Horizont.
Der Mondstrahl ist das Ruder.

21. O alter Duft

36 O alter Duft aus Märchenzeit,
Berauschest wieder meine Sinne;
Ein närrisch Heer von Schelmerein
Durchschwirrt die leichte Luft.

Ein glücklich Wunschen macht mich froh
Nach Freuden, die ich lang verachtet:
O alter Duft aus Märchenzeit,
Berauschest wieder mich!

All meinen Unmut gab ich preis;
Aus meinem sonnumrahmten Fenster
Beschau ich frei die liebe Welt
Und träum hinaus in selge Weiten...
O alter Duft – aus Märchenzeit!

Now Cassander runs in
Yelling at this midnight virtuoso.
With a giant bow grotesquely
Scrapes Pierrot on his viola.

Now he throws down his viola;
With his left hand delicately,
Hoists baldy up by the collar;
Dreaming plays upon his baldness
With a giant bow, grotesquely.

20. Journey Homeward

A moonbeam is the rudder,
Lily white is the boat,
On which Pierrot sails Southward,
With friendly following wind.

The stream hums deep arpeggios,
And rocks the little skiff.
A moonbeam is the rudder,
Lily white is the boat.

To Bergamo, his homeland,
Returns Pierrot once more.
Faint dawn on the horizon,
A green glow in the East. –
A moonbeam is the rudder.

21. O Ancient Scent

O ancient scent of days gone by,
Intoxicate once more my senses.
A host of entertaining pranks
Sails through the weightless air.

Good fortune brings me once again
Those pleasures far too long neglected.
O ancient scent of days gone by
Once more intoxicate me.

All my ill humour is dispelled
And from my sun-encircled window
I view afresh the love-filled world
And dream beyond the blissful distance ...
O ancient scent – of days gone by!

Executive producer for ONYX: Matthew Cosgrove
Producer, engineer, mastering & editing: Raphaël Mouterde
Recording location: Champs Hill, Pulborough, Sussex,
12 & 13 December 2023 (Schoenberg), 3 April 2024 (all other tracks)
Publishers: Universal Edition A.G., Wien (2); Novello & Co. Ltd (4–11);
Boosey & Hawkes (14); Schott Music (15)
Liner note translation (German): Andreas Kühner
Sung text translations: © Roger Marsh, 2016 (Schoenberg);
© Claire Booth (all other tracks)
Cover photos (clockwise, from top left: Nabarro; Booth; Plane;
Rosefield; Horton; Bausor): Malcolm Nabarro
Cover design: Paul Marc Michell for WLP London Ltd 
Booklet design & layout; Editorial: WLP London Ltd
www.onyxclassics.com

onyx