

Thomas Badrutt

Paul Juon, seine Musik und sein Leben

Vortrag, gehalten am 24. Mai 1998 in Homburg/Saar, vollständig Fassung.
Dieser Text entstammt der Website der IJG: www.spin.ch/homepages/ijg

An den Kammermusiktagen Saar-Pfalz (23. bis 31. Mai 1998) in Homburg wurden folgende Werke von Paul Juon aufgeführt:

- Divertimento op. 34 für Klarinette und zwei Violinen;
- Sonate op. 78 für Flöte und Klavier;
- Sextett c-Moll op. 22 für zwei Violinen, Viola, zwei Violoncelli und Klavier;
- Quintett d-Moll op. 33 für Violine, zwei Violinen, Violoncello und Klavier;
- Vier Lieder aus op. 13 und 99.

Ich möchte Ihnen im ersten Teil meiner Ausführungen etwas über Juons Musik erzählen und versuchen, ein paar ihrer charakteristischen Merkmale zu beschreiben. Manche Kritiker suchen zu dem Zweck nach Ähnlichkeiten mit anderen Komponisten und stellen dann fest: hier tönt es nach Brahms, hier nach Rachmaninow, hier nach Mussorgski, hier nach Skriabin, oder gar nach Schostakowitsch, und so weiter. Bei diesem Spiel erinnern sie mich immer ein bisschen an Kinder, die im Garten nach Ostereiern suchen. Selbstverständlich sind welche zu finden, Juon steht als Spätromantiker in der Brahms-Nachfolge und schöpft gleichzeitig aus der deutschen Romantik und der russischen oder nordischen Musik, aber ich möchte von einem anderen Standpunkt ausgehen und versuchen, anhand von einigen Beispielen seine Eigenart zu beschreiben und nicht seine Ähnlichkeit mit anderen. Da das Programm der Kammermusiktage mit Ausnahme der Flötensonate und eines Liedes eher frühe Werke bringt, habe ich hier vor allem Spätwerke ausgewählt.

Im zweiten Teil werde ich Ihnen dann Dokumente über Juons Leben und Charakter vorlegen. Eine kurze Chronologie mit den wichtigsten Jahreszahlen finden Sie ja im Programmheft.

I

Der gedruckte, aber seit langem vergriffene Werkkatalog des Lienau-Verlages (WL) erwähnt 99 Opusnummern, und Juon hat auch in zwei handgeschriebenen Verzeichnissen (WA und WB) festgelegt, welche Werke er als gültig anerkannt hat. Wir haben jedoch im Nachlass des Komponisten auch Manuskripte von nicht veröffentlichten Jugendwerken gefunden. Wenn man nun dieses Gesamtwerk überblickt, wird noch deutlicher, dass die verschiedenen Gattungen recht ungleich verteilt sind. Mit **Klaviermusik** – etwa 30 Werke in allen Schwierigkeitsgraden, und zwar meist Sammlungen von Einzelstücken, keine einzige Sonate ist darunter – und mit **Kammermusik** beschäftigt er sich während seines ganzen Lebens.

Die **Orchesterwerke** sind viel weniger zahlreich: Zwar verwendete er schon bei seinen frühesten Kompositionsversuchen die grosse Besetzung mit vier Hörnern, drei Trompeten, drei Posaunen und Tuba, aber von den 18 Werken für grosses Orchester, die eine Opuszahl bekommen haben, lässt er drei nicht drucken, und in den zwei Jahrzehnten zwischen 1914 und 1934 schreibt Juon keine Komposition für Orchester ausser dem dritten Violinkonzert Op. 88. In dieser Periode wachsen sich aber die Kammermusikwerke oft zu richtiggehenden sinfonischen Dichtungen aus.

Erst nach seiner Übersiedlung in die Schweiz, nach Vevey, im Jahre 1934 schreibt er bis zu seinem Tode am 21. August 1940 noch jedes Jahr ein grosses Orchesterwerk. Den Namen "Sinfonie" und auch ihre Form scheint er aber zu scheuen. Juon zieht eher die lockerere, suitenartige Satzfolge vor oder einsätzigere Formen nach Art der sinfonischen Dichtung.

Am auffallendsten ist die Verteilung der **Vokalwerke**. In seiner Jugend fühlte er sich zweifellos von der Vokalmusik angezogen: 1902, also im Alter von 30 Jahren, ist er bereits der Autor von zwei Opern und etwa 20 Liedern. Publiziert wurden aber bis zu jenem Jahr nur die fünf Lieder von Op. 13, und die meisten von diesen Werken haben keine Opuszahl bekommen. Von den beiden **Opern** wusste man bei uns überhaupt nichts, bis wir die autographen Partituren in Juons Nachlass entdeckten. Juon scheint jedoch alle diese Vokalwerke eher als Jugendsünden betrachtet zu haben, und in den späteren Jahren hat er nur noch ganz wenige Auftrags- oder Gelegenheitswerke geschrieben, nur für den Hausgebrauch, wie er selber in einem Brief versichert. Juons Tochter Aja Erguine hat mir denn auch erzählt, ihr Vater habe oft gesagt, dass "**die Worte ihn an der Musik störten**".

Hier sei mir eine kleine Zwischenbemerkung gestattet: **Aja Erguine** lebt als einziges von Juons sechs Kindern noch. Sie verfolgt natürlich mit sehr grosser Anteilnahme das Wiederaufleben des Interesses für Juons Musik. Ich habe ihr von den Homburger Kammermusiktagen erzählt, sie kennt das Programm, und bin sicher, dass ihre Gedanken sehr oft bei uns weilen. Sie wohnt in der Nähe von Paris und steht in ihrem 98. Lebensjahr. Wir wollen ihr jetzt gemeinsam und gut gebündelt auf telepathischem Weg unsere herzlichsten Grüsse und unsere Wünsche für gute Gesundheit übermitteln. Ich danke Ihnen.

Weshalb wohl stören Juon die Worte in seiner Musik? Mir ist keine Begründung aus seinem Munde bekannt, aber ich glaube, die Antwort auf diese Frage ist nicht schwer zu finden: Seine Sprache ist die Musik, und seine Musik ist für ihn eine Sprache, neben der Worte überflüssig oder gar störend sind. Dieser **Ausdrucksgehalt der Musik** ist natürlich in der Romantik ganz allgemein sehr wichtig, aber mir scheint, es gibt unter den andern romantischen Komponisten kaum einen zweiten, bei dem man so häufig den Eindruck hat, dass die Musik eine Geschichte erzählt, dass sie nicht reines Formenspiel ist, sondern noch eine zusätzliche, verborgene Bedeutung hat.

Diese "Doppelbödigkeit" offenbarte sich schon im ersten Stück, das Paul Juon komponiert hat, noch zehn Jahre vor seinem Op. 1. Davon erzählt er in seiner köstlichen "Grossen Selbstbiographie in 7 Bänden". Dort heisst es:

Meine erste Komposition schrieb ich, etwa 12 - 13 Jahre alt, auf Veranlassung meines Vaters nieder, welcher gemerkt hatte, dass ich gern am Klavier sass und improvisierte. Es war ein Klavierstück und hiess "Trennung und Wiedersehen". Weiter weiss ich nichts mehr davon. Ich weiss nur, dass ich seit der Zeit eine unzählige Menge verschiedener Stücke (vornehmlich Klavier- Violinsonaten) „komponierte“, was mir furchtbar viel Spass machte, besonders wenn die Schnörkel und Verzierungen auf dem Titelblatt gut und zahlreich gelangen.

Dieses erste "Werk" ist also nicht erhalten geblieben, wir können nicht feststellen, ob das Stück auch einlöste, was sein Titel versprach. Wir wollen auch nicht entscheiden, ob im Allgemeinen diese Doppelbödigkeit den Wert eines Musikstückes mehr oder vermindert. Ich möchte hier nur festhalten, dass schon bei Juons allererster Komposition etwas Anekdotisches, eine Geschichte den Anlass zur Musik gab. Ich kann mir vorstellen, dass es das war, was dem 12-jährigen Musiker so *furchtbar viel Spass machte*, fast so viel wie die Schnörkel auf seinen Titelblättern.

Sehr oft fordern uns die Überschriften von Juons Stücken geradezu auf, ein Programm zu suchen, das dahinter stecken könnte. Es handelt sich aber nicht um Programmmusik, seine Musik will nicht darstellen, sondern ausdrücken, und die Titel bezeichnen nicht etwa den Inhalt, sondern den Anlass der Musik. Besonders bei den Klavierstücken sind solche Titel sehr häufig. Bei manchen Werken, vor allem in den späteren Jahren, unterdrückt Juon nachträglich diese zusätzlichen Angaben wieder. Wer will, mag sich selber eine Geschichte dazu ausdenken.

Die Worte stören Juon also bei der Musik, und Ihnen, liebe Musikfreunde, geht es vielleicht ebenso. Deshalb möchte ich Ihnen zur Erholung endlich ein paar Töne statt Worte vorführen.

Als **erstes Musikbeispiel** hören Sie die ersten zwei Sätze der **Suite Op. 89** aus dem Jahre 1931. Es ist das letzte der sechs Klaviertrios, und diese gehören zweifellos alle zu Juons bedeutendsten Schöpfungen. Sie zeigen seine Entwicklung über drei Jahrzehnte hinweg. Auch ist es ein ganz grosser Glücksfall, dass das **Altenberg Trio Wien** (Claus-Christian Schuster, Amiram Ganz und Martin Hornstein) eine ganz hervorragende Gesamtaufnahme auf einer Doppel-CD herausgegeben hat. Daraus also die ersten beiden Sätze von Op. 89. Ich verrate Ihnen nicht, in welcher Taktart der erste Satz (Moderato) notiert ist, und sie werden feststellen, dass das nicht ganz leicht erkennbar ist, denn die Melodie setzt sich oft ganz frech über das vom Takt vorgeschriebene Metrum hinweg. Der zweite Satz, *Giacoso*, überrascht dann durch jazzhafte Synkopen. Juon hat überhaupt eine ganz grosse Vorliebe für Tänze, seien es nun rhythmisch ungewohnte Erfindungen oder z. B. Walzer oder die Charaktertänze der alten Suite.

1. Musikbeispiel: Triosuite Op. 89, 1. und 2. Satz

1. Moderato *mf molto espress.* *p dolce*

2. *Giacoso*

Übrigens ist gerade diese Suite eines von den Werken, bei denen Juon nachträglich die Charakterbezeichnungen der einzelnen Sätze wieder unterdrückt hat. Diese Überschriften sind aber in seinem handgeschriebenen Werkverzeichnis erhalten geblieben. Sie lauteten: "Melodia – Marionette – Intermezzo – Odaliske – Barbarentanz". Die lakonische Kürze dieser Sätze und eine gewisse Verspieltheit oder gar Ironie sind eigentlich für Juons Kammermusik nicht typisch. Vielleicht wollte er sich mit den 5 kurzen Sätzchen der Suite (das längste dauert 3 $\frac{1}{2}$ Minuten) von den beiden vorhergehenden Trios erholen, denn diese sind beide sehr gewichtige Werke und bestehen aus je einem Satz von 20 bzw. 25 Minuten Dauer.

Sehr typisch ist aber die rhythmische Lebendigkeit, mit der die Melodien sich oft ganz frei über die Taktstriche hinwegschwingen. Man muss lernen, diese rhythmische Vielfalt zu geniessen, denn sie kann das Metrum oft streckenweise unkenntlich machen und verunsichert so einen Zuhörer, der sich an das regelmässige "m-ta-ta-ta, m-ta-ta-ta" des Viervierteltaktes klammern möchte. Sogar polyrhythmische Passagen kommen oft vor, und auch die häufige Verwendung der asymmetrischen Taktarten (5/8 oder 7/8 z. B.) oder die manchmal von Takt zu Takt wechselnde Taktart wirken in dieser Richtung. Juon gehört sicher zu den ganz grossen Rhythmikern, und er hat manche Dinge vorweggenommen, die später Olivier Messiaen oder Boris Blacher berühmt gemacht haben. Wie bei Messiaen gilt nicht der Takt und der Schlag als Grundmass, sondern nur die wechselnde Dauer der Töne, und die Taktstriche sind nur eine Hilfe für das Zusammenspiel, sie bezeichnen nicht die Schwerpunkte der Melodie.

Als zweites Beispiel habe ich ein Frühwerk ausgewählt: die **Violinsonate Op. 7** in A-Dur, die schon 1896 entstanden ist, 35 Jahre früher als die eben gehörte Suite. Hier können Sie erleben, was dem Komponisten den Titel "russischer Brahms" eingetragen hat, der aber ursprünglich sicher als Kompliment gemeint war, bevor er dann zum Schlagwort verkommen ist, das gewissen Kritikern weitere Nachforschungen oder gar Überlegungen erspart. Die weit ausholenden Melodielinien, der vollgriffige Klaviersatz, der schwärmerische Ton erinnern gewiss an Brahms, doch handelt es sich keineswegs nur um eine simple

Nachahmung seines Stiles. Die Sonate zeigt auch, besonders im Variationensatz, dass wir gut die Betonung auf RUSSISCH legen könnten. (Sie werden aber hier den Anfang des ersten Satzes hören.)

Bitte beachten Sie besonders, wie die Melodielinie sich aus ihrem eigenen Material weiterspinnt, indem sie immer wieder eben gehörte Intervallfolgen aufgreift und im Fortschreiten verändert, auch hier oft ohne sich um die Taktstriche zu kümmern. Beim ersten Hören kann deshalb der Eindruck eines etwas formlosen Weiterfließens entstehen, aber je genauer man diese Musik kennt, desto einsichtiger wird sie: sie entsteht durch andauernde Umgestaltung, ist jedoch ganz klar gegliedert.

Ähnlich wie bei den Klaviertrios gibt es auch von den drei Violinsonaten eine sehr gute CD-Gesamteinspielung, die erlaubt, Juons Entwicklung über mehr als drei Jahrzehnte nachzuerleben, nämlich von 1896 (A-Dur) über 1917 (Sonate F-Dur) bis zur h-Moll-Sonate von 1929. Sie hören die junge russische Geigerin Alla Voronkova und Evelyne Dubourg, Klavier, mit dem Anfang des ersten Satzes der Sonate Op. 7. (CD-Nummer: ETCETERA LTC 1194)

2. Musikbeispiel: Sonate A-Dur 3'30"

1. Andante quasi moderato

Diese Art der Melodiebildung durch ständige Umgestaltung können Sie im nächsten Beispiel noch deutlicher erleben, im langsamen Satz aus dem **Bläserquintett Op. 84** aus dem Jahr 1928. Hier trägt ein Instrument nach dem anderen eine kurze Melodie von nur vier oder fünf Takten vor, und das verleiht der Musik einen wunderbar ruhigen Atem. Die begleitenden Instrumente zaubern immer wieder neue Klangmischungen hervor, dass man aus dem Staunen gar nicht herauskommt. Bald merkt man aber auch hier, dass es sich bei diesen Melodien weder um Wiederholungen noch um neue Themen handelt, sondern um Varianten, oder manchmal um Frage und Antwort wie in einem sinnvollen Gespräch. Nicht Addition, sondern Transformation ist das Gestaltungsmittel; kleine rhythmische Verschiebungen oder die Änderung eines Intervalls verleihen der Melodie auch ein anderes Gesicht, nicht nur die andere Klangfarbe. Auch die harmonische Gestaltung ist von grossem Reiz.

Der Mittelteil steht im 5/4-Takt, was dank einem Ostinatomotiv in parallelen Quarten sehr deutlich erkennbar ist. Nach diesem Zwischenspiel erleben Sie, wie die Klarinette versucht, die Themen des ersten Teiles wiederzufinden, aber erst der Flöte gelingt es. Die Harmonie ist jedoch jetzt schmerzlich getrübt, und der Satz endet mit Erinnerungen an das Ostinathema, das, wie wir jetzt, nach all den Transformationen, merken, ebenfalls mit dem ersten Thema verwandt ist.

3. Musikbeispiel: Bläserquintett Op. 84, 2. Satz

2. Larghetto

Übrigens kommt dann im letzten Satz nochmals eine Episode vor, in dem die Instrumente, eines nach dem andern, in freien Kadenzen versuchen, sich an diese schönen Melodien des langsamen Satzes zu erinnern. Gegenwärtig sind von diesem Bläserquintett sogar zwei CDs in Vorbereitung, aber leider sind sie noch nicht fertiggestellt.¹ Sie hören eine Aufnahme, die ich vor vielen Jahren am Radio gemacht habe. Es spielte das Bläserquintett der Wiener Philharmoniker.

Im vierten Beispiel können Sie alle diese Stilmerkmale vereint vorfinden, handelt es sich doch um eines der typischsten und schönsten Werke Juons: die **Legende Op. 83** für Klaviertrio aus dem Jahre 1927. Das einleitenden Klaviersolo (*recitativo* steht da als Anweisung) ist ein Musterbeispiel für das, was ich *das Sprechende* seiner Musik genannt habe. Auch die ständige Transformation der Motive lässt sich beobachten, die Vielfalt der Stimmungen, häufig mit sehr starken Gegensätzen auf kleinem Raum, unerwarteten leidenschaftlichen Ausbrüchen, die harmonische Vielfalt, alles zeugt von einer ganz grossen kompositorischen Meisterschaft. Ich möchte Ihnen gerne zwei etwas längere Ausschnitte vorführen, die zum zweiten Teil meiner Ausführungen überleiten sollen.

Sie hören wiederum das Altenberg Trio Wien mit dem **Anfang** der Legende Op. 83 und dann mit dem **Allegretto**teil, wobei ich an dessen Anfang und Ende auch die Übergänge mit kopiert habe. Denn auch hier gilt: das Werk besteht aus einem Satz von etwa 25 Minuten, aber es ist ganz klar in vier Teile und eine Coda gegliedert: Allegro moderato – Largo – Allegretto – Tempo primo – Più mosso.

4. und 5. Musikbeispiel: Legende Op. 83

The image shows a musical score for Legende Op. 83. It begins with the tempo marking **Allegro moderato** in 6/4 time. The score is written for piano (p), with dynamics including *mf*, *poco più*, *f*, *rall. molto*, and *p*. The piece transitions to **3. Allegretto** in 2/4 time. This section features a complex polyrhythmic texture with multiple layers of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *p*, *molto*, *mf*, *f*, *sfz*, and *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Besonders reizvoll ist die polyrhythmische Stelle bei Ziffer 22:

This image shows a specific musical passage for Violine und Cello. The tempo is **Allegretto** in 2/4 time. The passage is characterized by a complex polyrhythmic texture with multiple layers of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *f*, *p*, and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Zurück zum Anfang

¹ Unterdessen sind sie herausgekommen: Musikszene Schweiz MGB CD 6152 (Cosmoquintett und Tomás Kramreiter, Klavier) bzw. Koch/Discover CD 920 481 (Schweizer Bläserquintett und Michiko Otaki, Klavier)

II

Mir scheint, Juons hervorstechendste Charaktereigenschaft war seine **Bescheidenheit**. Dazu kann ich Ihnen zunächst zwei Zeugnisse von Drittpersonen vorlegen.

Pauls Bruder **Eduard** hat 1925 eine Familiengeschichte veröffentlicht, in der er seinen zwei Jahre älteren Bruder Paul folgendermassen charakterisiert:

Seine Kompositionen – zumeist Kammermusikwerke – werden in der ganzen Welt gespielt und in Musikkreisen hoch geschätzt. Jeder Reklame ist mein lieber Bruder Paul aber abhold; hierin ist er von rührender Hilflosigkeit, wie er überhaupt an persönlicher Anspruchslosigkeit seinesgleichen sucht ...

Das zweite Zeugnis stammt von einem seiner besten Freunde, dem Musikverleger **Robert Lienau**. Dieser schrieb zu Weihnachten 1942, also zwei Jahre nach Juons Tod, seine Memoiren. Sie wurden aber nicht veröffentlicht, sondern nur im Freundeskreis vorgelesen und waren nicht einmal mehr beim Lienau Verlag selber bekannt. Im Fonds Paul Juon (FPJ der Bibliothek von Lausanne) gibt es ein Typoscript mit dem Titel *Ich erzähle / Erinnerungen eines alten Musikverlegers*. Darin (S. 45) erzählt Lienau – er hat eben einen Brief von Sibelius zitiert – wie er Paul Juon kennengelernt hat:

... Nicht nur Sibelius hat von Paul Juon viel gehalten. Jeder, der sich näher mit seinen Kompositionen beschäftigte, hat seine Bedeutung erkannt. Ich selbst habe als Verleger meine ganze Kraft für ihn und sein Schaffen eingesetzt und den grössten Teil seiner Werke verlegt. Zunächst war es ein glücklicher Zufall, der uns zusammenführte. Auf einem Hausquartettabend im Winter 1897 machte mich der Geigenbauer und Cellist Otto Möckel auf seinen jungen Schwager Paul Juon aufmerksam, der Musiker sei und u.a. auch hübsche Klavierstücke geschrieben habe. Ich lud Juon ein, und er spielte uns (mein Vater war krank und hörte im Nebenzimmer zu) mit dem Geiger Franz Fink seine Violinsonate [Op. 7] und die kleinen Klavierskizzen (op. 1) vor. Unser Eindruck war stark, man empfand sofort, dass hier ein junges Talent im Werden war, und ich entschloss mich kurzerhand, den Versuch zu wagen und die ersten Werke zu erwerben. Juon, der damals mit seiner jungen lieblichen Frau in sehr bescheidenen Verhältnissen lebte, erzählte mir später, er sei durch das erste Honorar von RM 100.– so freudig überrascht gewesen, dass er im Sturmschritt nach Haus gelaufen sei und dort seine Katy immer wieder jubelnd geherzt und geküsst habe.

Um ihm ein freies Schaffen zu ermöglichen, gelang es mir, einige wohlhabende Musikfreunde für ihn zu interessieren und ihm durch mehrere Jahre ein ansehnliches Stipendium zu verschaffen, so dass er das ermüdende Unterrichten zurückstellen konnte. In unermüdlicher Arbeit entwickelte er sich jetzt zum fertigen Meister und schuf zahllose Werke. Er wurde Theorielehrer an der Berliner Hochschule für Musik; ein grosser Schülerkreis verehrte ihn bald. Die Erfolge seiner Kompositionen, besonders die unter nordischem Einfluss entstandene Kammermusik steigerten sich von Jahr zu Jahr, zuletzt auch bei seinen grossen Orchesterwerken. Ich habe fast alle Kompositionen Juon's verlegt, die heiteren wie die ernsten. Mein Vertrauen wurde nicht enttäuscht, wenn auch Rückschläge nicht ausblieben. Persönlich traten wir uns immer näher und wurden wahre und unzertrennliche Freunde, ein ideales Verhältnis von Autor und Verleger! Und wenn Juon auch den letzten Schritt, der ihn wohlverdient auf die Höhe grosser Tonmeister bringen musste, in Folge seines all zu frühen Todes nicht selbst tun konnte, so bin ich doch fest überzeugt, dass die Zeit für die volle Anerkennung seiner hundert Werke kommen wird: denn Juon ist neue Wege gegangen!

Auf Seite 27 im selben Dokument ist die Rede vom Dirigenten Fritz Steinbach (1855-1916):

An den Kompositionen des jugendlichen Paul Juon, auf die ich als deren Verleger Steinbach aufmerksam gemacht hatte, fand er Gefallen. Juon hatte seine erste Sinfonie beendet [Op. 23, 1903] und Steinbach erbot sich, sie mit seinem Orchester zu probieren. Ich fuhr mit Juon hin, und das neue Stück wurde in einer Probe eingehend durchgespielt. Am Schluss sagte Steinbach: „Es ist ein gutes Stück, ich werde es im nächsten Winter in Berlin aufführen. Aber – offen gesagt – der letzte Satz gefällt mir nicht. Da müssen Sie etwas Neues machen.“ Juon verstand, setzte sich nach der Rückkehr ans Pult und schrieb in wenigen Tagen ein neues Finale, das nun Steinbach voll befriedigte. Die Berliner Uraufführung wurde dadurch aufs erfolgreichste gekrönt.

Diese Sinfonie hatte wirklich auch nach ihrer Uraufführung durch die Meininger Hofkapelle weiterhin sehr grossen Erfolg. Es gab Aufführungen in Berlin, London, Moskau, St. Petersburg, Amsterdam, Rotterdam, Köln, Bückeburg, Warschau, Budapest, Wien, Manchester, Boston, New York.

So schildert also Robert Lienau Juons Anfänge. Als er ihn einmal um eine ausführlichere Selbstdarstellung bat, erhielt er das nachstehende Dokument. Das Autograph wird im Archiv des Lienau-Verlages in Frankfurt aufbewahrt, und ich darf es hier mit der freundlichen Erlaubnis der Verlagsleitung wiedergeben. Es ist nicht datiert, wurde aber sehr wahrscheinlich an jenem 1. April 1907 geschrieben und zeigt auf köstliche Art, wie bei Juon die Bescheidenheit sich oft als Selbstironie äusserte.

Paul Juon: Grosse Selbstbiographie in 7 Bänden.

Band I.

Geboren am 8. März 1872 zu Moskau.

Band II.

Mein Vater war Beamter einer Feuerversicherungsgesellschaft (gegenwärtig ist er Direktor einer solchen), meine Mutter beschäftigte sich gern mit Kunst, sie sang und spielte ein wenig. Aus dem Umstand, dass ich mich als Knabe gern unter dem Flügel aufhielt (vermutlich um Pedalstudien zu machen!), folgerte man, dass ich ein grosses Talent für die Musik habe und engagierte für mich eine Klavierlehrerin. Bei dieser Dame lernte ich J. Ascher's sämtliche Werke u. ähnliche Stücke mit Gefühl spielen. Zu meiner Glück starb die Dame bald, und ich erhielt einen Lehrer in der Person L. Samson's, bei dem ich ernstere Dinge lernte. Später erhielt ich auch Geigenunterricht, denn mein Vater wollte einen Geiger aus mir machen.

Band III.

Meine erste Komposition schrieb ich etwa 12 - 13 Jahre alt, auf Veranlassung meines Vaters nieder, welcher gemerkt hatte, dass ich gern am Klavier sass und improvisierte. Es war ein Klavierstück und hiess „Trennung und Wiedersehen.“ Weiter weiss ich nichts mehr davon. Ich weiss nur, dass ich seit der Zeit eine unzählige Menge verschiedener Stücke (vornehmlich Klavier- Violinsonaten) „komponierte“, was mir furchtbar viel Spass machte, besonders wenn die Schnörkel und Verzierungen auf dem Titelblatt gut und zahlreich gelangen. Das Titelblatt war die Hauptsache. Ich machte es immer zu allererst, bevor auch nur eine Note des Stückes komponiert war (manchmal blieb es auch unkomponiert und ich begnügte mich mit dem Titelblatt). Von der Theorie der Musik habe ich damals noch garnichts gewusst, denn ich habe das Studium derselben erst auf dem Konservatorium begonnen.

Band IV.

Auf das Konservatorium kam ich im Jahre 1888 und studierte dort auf Wunsch meines Vaters hauptsächlich Geige. Doch interessierten mich die Theoriestunden bei Arensky und Tanejew bei weitem mehr. Noch mehr aber – Mädchenaugen, Mädchenherzen; darum studierte ich sie auch am eifrigsten; ich bereue es aber nicht, obwohl dadurch meine anderen Studien zeitweise nur sehr bedenkliche Fortschritte machten.

Im Jahre 1894 kam ich nach Berlin, um unter Prof. Woldemar Bargiel weiter zu arbeiten.

Band V.

Im Jahre 1896 erntete ich auf allen von mir durchstudierten Gebieten meine ersten Erfolge: ich erhielt einen Ruf an die Musikschule zu Baku als Violinlehrer, das Mendelssohnstipendium für Komposition wurde mir verliehen, und – die schönsten Mädchenaugen, das beste Mädchenherz durfte ich mein nennen.

In Baku blieb ich nur ein Jahr: ich fand dort gar zu wenig künstlerische Anregung und beschloss, mit Frau und Kind nach Berlin überzusiedeln, um hier mein Glück zu versuchen. So lebe ich denn seit Oktober 1897 in Berlin, gebe Unterricht, komponiere „ein bisserl“ und fühle mich recht wohl, trotzdem ich 3 Kinder und 1 Schwiegermutter habe.

Band VI.

Im Oktober 1901 erhielt ich ein Stipendium der Franz Liszt Stiftung und im April 1906 bin ich zum Lehrer für Komposition an der Kngl. Hochschule für Musik ernannt worden.

Band VII.

Seit dem 1. April 1907, 4 Uhr nachmittags, trage ich einen langen Spitzbart.

*

Nicht nur als Selbstironie, sondern auch als Selbstkritik kann sich die Bescheidenheit äussern. Das bezeugt ein Passus in einem Brief an seine Tochter Irsa vom 12. Februar 1939, in dem sich das Juonsche Berufsethos zeigt:

Ich bastle immer noch an meinen Tanz-Capricen [Op. 96] herum. Es gibt immer noch etwas zu verbessern. Es ist immer gut, die Handschrift nicht zu voreilig aus der Hand zu geben. Man kann nicht streng genug sein in künstlerischen Dingen. Man soll von jeder einzelnen Note genau wissen, warum man sie geschrieben hat. Es darf keine stehen bleiben, die nicht unbedingt notwendig ist. Darum kratze und radiere ich „auf Deibel komm heraus“ und muss jeden Augenblick meinen Schreibtisch putzen ...

Leider sind bis jetzt nur sehr wenige **Briefe** Juons bekannt geworden, und ich hoffe sehr, dass es der Juon-Gesellschaft gelingen wird, mehr davon zutage zu fördern.²

Im Jahre 1922 nahmen Paul Juon und sein Bruder Eduard Kontakt auf mit der Gemeinde Masein, um sich das Bürgerrecht bestätigen zu lassen. Sie kamen auf Besuch, und mit dem damaligen Gemeindepräsidenten, Luzius Giesch, entstand rasch ein herzliches Verhältnis. (Einer der Briefe bezeugt, dass Juon Liedsätze für den Maseiner Chor geschrieben hat, deren Partituren ich immer noch zu finden hoffe.)

Nach Erhalt der Dokumente schrieb Juon am 12. November 1922 aus Berlin:

Hochverehrter, lieber Herr Giesch!

Mit welcher ungeheueren Freude ich Ihren lieben Brief gelesen habe, können Sie sich gewiss denken. Mein Herz ist voll Dankbarkeit für Sie, mein sehr verehrter Herr Giesch. Ich werde gewiss freudig jede Gelegenheit ergreifen, Ihnen meinen Dank nicht nur mit Worten, sondern auch durch Taten auszudrücken. Auch Herrn Gartmann bin ich Dank schuldig, sowie der ganzen Gemeinde Masein. Ich werde auch für die Gemeinde Masein etwas tun, weiss nur noch nicht, in welcher Form es mir am ehesten möglich sein wird. Ich habe daran gedacht, in Chur u. in Thusis Konzerte zu veranstalten und den Reinertrag derselben der Gemeinde zu stiften. Ich hoffe, dass mir das möglich sein wird. Einstweilen bitte ich Sie aber, nicht davon zu sprechen, da ich noch nicht weiss, ob alles so zu Stande kommen wird, wie ich es mir denke.

Zunächst hebe ich keinen sehnlicheren Wunsch, als Sie und Ihre liebe Familie im nächsten Sommer gesund wiederzusehen. Seien Sie alle herzlichst gegrüsst von Ihrem ergebenen

Paul Juon

² Der Wunsch ist schon ein erstes Mal in Erfüllung gegangen: vom folgenden Brief und anderen Dokumenten über die Reise nach Masein habe ich erst im Frühjahr 1999 erfahren. Sie sind in meinem Katalog noch nicht erwähnt.

Der folgende Brief zeigt, wie ernst es ihm mit seinem Versprechen war. Anlässlich des Besuches in Graubünden im Frühjahr 1922 hatte Juon in Chur Musikdirektor Ernst Schwenker kennengelernt. Wahrscheinlich ist bei dieser Gelegenheit auch der Scherenschnitt von Hanni Bay entstanden, den wir oben wiedergegeben haben. Im nächsten Jahr wandte sich Juon mit folgendem Brief an Ernst Schwenker:

Langenbruck, den 15. 9. 23

Sehr geehrter Herr Musikdirektor!

Für Ihre freundliche Bereitwilligkeit, ein wenig Propaganda für mein erstes Auftreten in Chur zu machen, danke ich Ihnen herzlich. Ich habe meinen Verleger gebeten, Ihnen einiges Material zu diesem Zweck zu senden, bezweifle aber, ob es noch rechtzeitig eintrifft, darum möchte ich Ihnen hier einige Daten über mein Leben und Wirken geben.

Ich bin 1872 in Moskau geboren (bin aber schweizerischer Abstammung: mein Grossvater war aus Masein b/ Thuisis nach Russland ausgewandert. Die Gemeinde Masein hat das auch ohne weiteres anerkannt und mir einen Heimatschein ausgestellt). Nach Absolvierung der Moskauer Deutschen Realschule kam ich aufs dortige Konservatorium, um zunächst Geige zu lernen. Später nahm ich auch Kompositionsstunden auf (bei Tanejew und Arensky). Nach Absolvierung des Konservatoriums war ich ein Jahr lang Violin- u. Theorielehrer in Baku a/ Kaspischen Meer. Dann zog ich nach Berlin, um das dortige musikalische Leben kennen zu lernen und weitere Studien zu treiben. Ich hatte 2mal das Glück, den Mendelssohnpreis zu gewinnen, meine Werke wurden hier und da mit Erfolg aufgeführt, es fand sich auch ein Verleger, der sie herausgab. Das alles veranlasste mich, in Deutschland zu bleiben und mich mehr dem Komponieren zuzuwenden, während ich das Geigenspiel nach und nach vernachlässigte. Im Jahre 1905 wurde eine Symphonie von mir vom Meininger Generalmusikdirektor Fritz Steinbach mit sehr grossem Erfolg in Berlin aufgeführt. Gleich darauf berief mich der damalige Direktor der Hochschule für Musik, Josef Joachim, als Lehrer an dieses Institut. Bald wurde ich zum Professor ernannt, auch in die Akademie gewählt. Verschiedene Ehrenämter wurden mir übertragen, z. B. bin ich Kurator der Mendelssohnstiftung, Mitglied der Staatl. Sachverständigen-Kammer u. a. m.

Meine Werke fanden immer weitere Verbreitung und werden nicht nur in Deutschland, sondern auch im übrigen Europa und neuerdings auch in Amerika ziemlich viel aufgeführt. Der Schwerpunkt meines Schaffens liegt auf dem Gebiet der Kammermusik: 4 Sonaten, 4 Trios, 5 Quartette, 2 Quintette, 1 Sextett, 1 Kammer-sinfonie, daneben viele kleinere Stücke für Klavier und Violine; grössere Werke für Orchester habe ich nicht viel geschrieben: ausser der Symphonie nur noch eine symphonische Phantasie (Wächterweise) über dänische Volkslieder, eine Serenadenmusik und ein Ballett "Psyche", das in Budapest aufgeführt wurde, 2 Violinkonzerte und 1 Triplekonzert. In der Schweiz ist meines Wissens noch nicht viel von mir aufgeführt worden. Ein Klavierquartett spielte ich selbst in Basel, Aarau u. Zürich, das Triplekonzert dirigierte ich in Bern. Ausserdem wurden die Kammer-sinfonie und ein Trio in Zürich und Genf aufgeführt.

Meine Werke zu charakterisieren geziemt mir eigentlich nicht. Nur ganz kurz kann ich sagen, dass sie fast durchweg ziemlich herb und von düsterem nordischem Kolorit sind. Bekanntlich sind die Eindrücke, die man in der Jugend empfängt, die stärksten, darum sind hauptsächlich Einflüsse der russischen Volksmusik (die ich, übrigens, sehr liebe) in meinen Werken vertreten. – Das dürfte genügen.

Ihnen nochmals herzlichst dankend, grüssst Sie und auch Ihre Frau Gemahlin bestens

Ihr ergebener Paul Juon

Leider kamen weder das Konzert in Chur noch das in Thuisis zustande. (Weitere Angaben über Juons Beziehungen zu Graubünden finden Sie in den Vorträgen "Masein" und "Buchpräsentation".)

Besondere Bedeutung haben die Briefe an seine Tochter **Irsa** und, was das Handwerkliche betrifft, an **Hans Chemin-Petit**, der zuerst Juons Schüler war, dann aber zu einem seiner besten Freunde wurde und auch viele seiner Werke aufgeführt hat. In diesen Briefen sind die letzten Jahre, die Juon in der Schweiz verbracht hat, ziemlich gut dokumentiert. Die Originale werden in der *Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Archivabteilung Musik* in Berlin aufbewahrt, im Nachlass des Adressaten.

Daraus möchte ich Ihnen noch ein paar Stellen vorlesen, in denen es um die Arbeit an der **Rhapsodischen Sinfonie Op. 95** geht.

Aus Vevey schreibt am 29. Juli 1937 er an Hans Chemin-Petit :

Nach einigen Tagen darf ich endlich die Klinik verlassen. ... Denke mal: ich habe sozusagen über Nacht eine ganze Sinfonie komponiert. In grossen Umrissen steht sie fertig da in meinem Kopf. Aber es ist noch nicht eine einzige Note auf dem Papier. Zwei Jahre habe ich vergeblich gesucht, und nun ist sie urplötzlich da! –

18. August: *Ja, mit meiner neuen Sinfonie ist's wirklich eine sonderbare Geschichte. Ich trage sie immer noch im Kopf herum, überlege allerhand Einzelheiten. Aber zum Schreiben ist es noch zu früh. Die Hand ist noch zu zitterig, und das Auge ermüdet sehr schnell. Aber der richtige Moment wird schon kommen.*

12. Oktober: *Ich habe mich endlich ans Notenpapier herangewagt. Einige Blätter voll Skizzen sind schon da. Aber ich komme nur schwer und langsam vorwärts. Ja, das Komponieren ist und bleibt ein Kampf, der Kampf des Geistes mit der Materie. Die Idee will Gestalt gewinnen. Aber wie grob ist doch die Materie. Die geheimsten Regungen, die feinsten Fäserchen der Idee werden von der Materie einfach erdrückt, wenn die Idee nicht ihre ganze List, Schlauheit und Vorsicht aufbietet, damit das irdische Gewand ihre Reinheit nicht verdeckt, verwischt, verfälscht.*

10. November: *Mein neues Stück ist im Rohbau fertig. Nun kommt die innere Ausstattung und die Instrumentation, die eigentlich auch schon so gut wie fertig ist (im Kopf). Mir graut vor der nunmehr beginnenden endlosen Schreiberei. Aber es muss ja sein. Ein anderer kann's nicht machen.*

5. Dezember 1937: *... Mit meiner neuen Sinfonie bin ich immer noch nicht so recht zufrieden und mache immer wieder grosse Änderungen. So habe ich alles in andere Tonarten geschoben. Das hat sich aus vielen Gründen als notwendig erwiesen. Das hat natürlich auch zu allerhand Retouchen hinsichtlich Stimmung, Ausdruck, Kolorit geführt. Die Haupttonart ist jetzt F.*

Mit meiner Gesundheit steht es jetzt gut. Gestern war ich zum letzten Male beim Arzt. Ich muss nur noch eine kleine Kräftigungskur machen und einige Pillen schlucken...

25. April 1938: *Ich habe noch bis jetzt an meiner Sinfonie herumgefeilt und verbessert. Ich hoffe, dass sie in Düsseldorf eine einigermassen gute Figur machen wird. Die Herren, die bei der Probe in München dabei gewesen sind, haben mir allerhand Komplimente gesagt (was allerdings noch keine Garantie für einen Erfolg ist) ...*

Diese *Rhapsodische Sinfonie* op. 95 wurde an den Reichsmusiktagen in Düsseldorf (22. - 29. Mai 1938) im Eröffnungskonzert uraufgeführt, und die Rezensionen in den Zeitungen von ganz Deutschland berichten von einem sehr grossen Erfolg, den Juon noch miterleben durfte. Freilich hatte die hohe Zahl der Pressemitteilungen nicht nur musikalische Gründe, sondern auch propagandistische, politische. Der Anlass war ein „tönendes Bekenntnis nationalsozialistischer Kulturpolitik“, wie die Schlagzeile der Dresdner Neuesten Nachrichten vom 23. Mai 1938 lautete. Neben den Konzerten fand auch eine Ausstellung „entarteter Kunst“ statt, in der die Werke von Schönberg, Alban Berg, Schreker, Strawinsky, Hindemith, Weill, Toch, Rathaus, Brand, Hauer, Webern etc. angeprangert wurden ... Im Archiv Lienau gibt es eine Sammlung von etwa 50 Presseauschnitten über dieses Konzert, von denen hier nur 2 Ausschnitte wiedergegeben seien:

Hamburger Anzeiger vom 23. Mai 1938: ... Nach den jungen Leuten kam die Musik eines weisshaarigen Mannes zur Uraufführung, die *Rhapsodische Sinfonie* von Paul Juon (*1872). Sie ist getragen von einer hinreissenden Vitalität des Einfachen, einer klaren melodischen „Stimmigkeit“, einer wirklich schöpferischen Form der Handlung und einer überlegen gemeisterten Instrumentierungskunst. Es ist ein Werk, das auf Anhieb begeistert, und zwar Fachleute und Laien; denn hier ist das Menschliche ohne Abstrich und ohne Phrase zur Musik geworden. Die Wiedergabe, eine prachtvolle Leistung des Balzer-Orchesters, erweckte spontanen Jubel.

Münchener Neueste Nachrichten vom 26. Mai: Der Beifall steigerte sich zu stürmischen Kundgebungen für P. Juon, dessen Sinfonie den Haupterfolg des Abends davontrug...

Im Herbst 1939 schrieb Juon dem bekannten Walserforscher Paul Zinsli³:

Ja, das Böse auf Erden triumphiert wieder einmal! Wenn man sieht, wie alles Gute und Schöne (nicht zum wenigsten auch Kunst und Musik) brutal an die Wand gedrückt wird, während Lüge, Heuchelei, Gemeinheit und jegliche Niedertracht Orgien feiern und die Seelen der Menschen vergiften, dann wird einem ganz weh ums Herz! Auch ich bin herausgerissen aus meiner gewohnten Tätigkeit. Vorbei ist mit den glückseligen Stunden des freien Schaffens: die Lust dazu und die Fähigkeit der Konzentration sind wie weggeblasen.

Die Sorgen über den Krieg gingen ihm besonders nahe, ja sie wurden für ihn zur eigentlichen Todesursache, wie mir Juons Tochter Aja Erguine am 3. Oktober 1997 schreibt:

Im ersten Weltkrieg stand der Vater seinen Brüdern in Russland gegenüber. Nur ein gütiges Schicksal befreite ihn vom Kampfe an der Front, aber nicht vom Dienst als Dolmetscher in Ostpreussen. Im 2. Weltkrieg standen sich seine beiden Söhne gegenüber, Ralf als Offizier der Reichswehr, und Remi, als naturalisierter Franzose in die D. C. A. [= Défense contre Avions, die französische Fliegerabwehr] eingeteilt, kämpften im Elsass während der „Drôle de Guerre“ gegeneinander. Nur 7 Kilometer trennten sie voneinander. Nur der Vater wusste es. Wir erfuhren es erst später, aber der Vater war schon krank...

Aja lebte auch damals schon in Frankreich, und viele andere Familienmitglieder waren in Russland geblieben, darunter Pauls Bruder Konstantin, der Maler. Man kann sich kaum vorstellen, wie schwierig diese Situation für den in der Schweiz im Exil lebenden Paul Juon war, hatte er doch sehr starke Bindungen zu seiner ganzen Familie.

Am 21. August 1940 starb Paul Juon in seinem Haus in Vevey. Beerdigt wurde er jedoch in Langenbruck (BL), wo er früher im „Hegner-Hüsli“ so oft die Ferien verbracht hatte.

Eine kurze Chronologie seines Lebens finden Sie im Programmheft der Musiktage. Hier ging es mir eher darum, sein Werk und seinen Charakter zu skizzieren.

Wenn man versuchen will, zu verstehen, weshalb seine Musik nach dem Weltkrieg derart in Vergessenheit geraten ist, sollte man beides kennen, sein Leben und sein Werk. Werk und Leben verdienen aber auch, dass man sie wiederentdeckt, und dieses Wiederentdecken möchte die **Internationale Juon-Gesellschaft** fördern, für die ich gerne Mitglieder und Unterstützung gewinnen möchte.

Dieser Text ist Teil der Homepage der IJG: www.spin.ch/homepages/ijg

Chur, den 19. Mai 1998
Leicht überarbeitet am 20. März 1999

Thomas Badrutt

³ Nachruf in Rätia IV JG. Nr. 2, Dezember 1941: Zinsli Paul, Zum Andenken Paul Juons. Leider ist der Brief im Nachlass Zinslis nicht mehr zu finden.