

Thomas Badrutt, Vortrag anlässlich der Buchpräsentation in der Musikschule Chur am 20. Januar 1999

Inhalt:

- Paul Juon und Otto Barblan; Internationale Juon-Gesellschaft
- Rhythmische Besonderheiten: tänzerische Geste, Parlando —> Ausdrucksmusik
- Selbstzeugnisse
- Weitere Stilmittel: Klangfarbe und Transformation; Fabulierlust

Man ist versucht zu sagen, dass nicht der Zufall, sondern das Schicksal im Oktober 1998 in Chur Otto Barblan und Paul Juon noch einmal in ihrer ganzen Gegensätzlichkeit nebeneinandergestellt hat, und es scheint mir naheliegend, diese beiden bedeutenden Bündner Komponisten miteinander zu vergleichen.

Nicht einmal eine Woche nach der Churer Aufführung von Barblans Lukaspassion, nämlich am 25. Oktober, spielte das Wiener Altenberg Trio im Titthof eines der bedeutendsten Kammermusikwerke von Paul Juon, die 1927 (also acht Jahre nach der Lukaspassion) entstandene **Legende** für Klaviertrio. Sie hatte sicher Erfolg beim Publikum, aber das Konzert stand doch etwas im Schatten grossen Veranstaltung.

Otto Barblan, geboren am 22. März 1860 in S-Chanf, war fast 50 Jahre lang Organist und Chorleiter in Genf, und er ist dort auch jetzt noch hoch angesehen auf grund seiner grossen Verdienste um das dortige Musikleben. Er war Ehrenmitglied des Schweiz. Tonkünstlervereins, Ehrenbürger der Stadt Genf, Ehrendoktor der Universität, Autor von Orgel- und Klavierwerken, aber vor allem bekannt durch seine vaterländischen Kantaten und Festspiele: **Ode patriotique** (1896), **Calven-Festspiel** (1899), Festspiel der **Jahrhundertfeier der Bündner Kantonsschule** 1904, eine **Calvin-Kantate** "Post tenebras lux" 1909, und die **Lukaspassion** von 1919, die jetzt, 80 Jahre später, nach Aufführungen in Genf und Bern, am 20. und 21. Oktober 1998 auch in Chur mit gewaltigem finanziellem, propagandistischem und akustischem Aufwand wieder aufgeführt worden ist. Barblan blieb sein ganzes Leben lang mit Graubünden verbunden und hat seine Heimat immer wieder besucht, auch anlässlich von Konzerten seiner Chöre. Bei uns ist er aber fast ausschliesslich als Schöpfer der Calvenmusik bekannt, einer Musik, die tief im Bündnerischen verankert ist. Vor allem aber war er Kirchenmusiker und konnte sich nur in seiner spärlichen Freizeit der Komposition widmen. Er starb in Genf am 19. Dezember 1943.

Paul Juons zweite Frau war Bürgerin von Vevey, und dort verbrachte die Familie seit den Zwanzigerjahren ihre Ferien. Im Jahre 1934 liess sie sich dort nieder, nachdem Juon der Berliner Hochschule für Musik, an der er unterrichtet hatte, ein Gesuch für vorzeitigen Rücktritt eingereicht hatte. Juon ist 12 Jahre jünger als Barblan. Er starb aber schon 1940 in Vevey, Barblan drei Jahre später in Genf. Sechs Jahre lang sind sie also sozusagen Nachbarn gewesen am Genfersee. Gemeinsam war ihnen die Bündnerische Abstammung, der Musikerberuf und als hervorstechender Charakterzug eine grosse Bescheidenheit, aber sonst eigentlich nichts, und sie haben sich auch meines Wissens nie getroffen, obwohl sie sich bestimmt gut verstanden hätten. Ich habe im Nachlass beider Komponisten nach Spuren einer Begegnung, eines Kontaktes der beiden Musiker gesucht, aber nichts gefunden.

Paul Juon hat seinen Heimatkanton nur ein- oder zweimal auf privaten Reisen besucht, und so hatte er in Chur die Bekanntschaft des damaligen Musikdirektors Ernst Schweri sen. gemacht. Am 15. September 1923 schrieb er ihm in einen Brief, dessen Autograph ich besitze, von seinem bevorstehenden "ersten Auftreten in Chur", aber in den Zeitungen der folgenden Wochen habe ich nichts darüber finden können, wohl aber Berichte über die Aufführungen der Calvenmusik, die im November und Dezember 1923 unter Schweris Leitung und in Anwesenheit Barblans stattfanden. Man könnte meinen, das Schicksal habe schon damals vergeblich versucht, die beiden Bündner Komponisten zusammenzubringen. Vielleicht scheiterte die Begegnung aber gerade daran, dass "Papa Schweri" allzusehr mit den Proben für die Calvenmusik beschäftigt war.

Nach dem zweiten Weltkrieg blieb Juons Musik für etwa ein halbes Jahrhundert fast vollkommen vergessen. Romantik war nicht mehr Mode, und so schien ein ergreifendes Menschenschicksal zwischen verschiedenen Nationen und ein hochinteressantes kompositorisches Werk im Übergang zwischen verschiedenen Epochen endgültig vergessen zu sein.

Eine Art postume Begegnung, und meines Erachtens eine sinnvolle Gegenüberstellung der beiden Komponisten haben wir aber dann 1991 doch zustandegebracht, als auf meine Anregung hin das Euler Quartett unsere "Bündner Platte" einspielte, eine CD mit dem Streichquartett von Barblan und dem a-Moll-Quartett op. 29 von Juon.

Unterdessen ist die **Juon-Gesellschaft** gegründet worden, und einer der Gründe, die uns dazu veranlasst haben, ist der Gedanke, dass wir an Paul Juon eigentlich etwas gutzumachen haben. Der Verein hat momentan etwa vierzig Mitglieder, hier im Kanton sind es aber erst sehr wenige, und ich würde mich sehr freuen, wenn ich hier neue Anhänger gewinnen könnte. 30 Franken Jahresbeitrag sind ja nicht viel. Wir können den Mitgliedern das Werkverzeichnis und verschiedene CDs verbilligt abgeben, Sie erhalten von Zeit zu Zeit ein Bulletin mit Neuigkeiten von der Juon-Front, aber am schönsten ist natürlich das wohlthuende Mäzenaten-Feeling, das Sie sicher geniessen werden.

Bei **Paul Juon** wurzelt also nur der Stammbaum in den Safierbergen. Er hat einen Schweizer Pass besessen, und er war stolz darauf, aber er war Weltbürger. Sein Grossvater war 1830 aus Masein ausgewandert und hatte sich als Zuckerbäcker in Russland niedergelassen. Seine Mutter stammte aus einer ursprünglich schottischen Familie. Paul wurde 1872 in Moskau geboren und verbrachte dort auch seine Jugend und die ersten Studienjahre. Mit 22 Jahren kam er nach Berlin, um dort seine Studien zu vervollkommen, und 1906 ernannte ihn Joseph Joachim zum Hauptlehrer für Komposition an der Hochschule für Musik, an der er studiert und nachher auch als Hilfslehrer gewirkt hatte. Unterdessen waren seine Werke schon weit herum bekannt geworden, nicht nur die Kammermusik. Als Beispiel erwähne ich **Sinfonie in A-Dur op. 23** die grossen Erfolg hatte. Fritz Steinbach hatte sie mit seiner berühmten Meiniger Hofkapelle 1905 aus der Taufe gehoben, und in den folgenden Jahren wurde sie in Berlin, London, Moskau, St. Petersburg, Amsterdam, Rotterdam, Köln, Bückeburg, Warschau, Budapest, Wien, Manchester, Boston und New York aufgeführt, in der Schweiz nicht.

*

Als erstes Musikbeispiel möchte ich Ihnen das Allegro aus der ersten Serie der "Tanzrhythmen" op. 14 für Klavier 4händig vorführen.

Sie, liebe Zuhörer, bekommen eine kleine, leichte Rechenaufgabe: ich bitte Sie, herauszufinden, in welchem Takt diese Musik geschrieben ist. (Die Partitur des vierhändigen Stückes ist in zwei Systemen zusammengezogen.)

Beispiel 1: Tanzrhythmen op. 14 Nr. 4, Allegro

IV. Allegro

Diese Aufgabe war nicht schwierig, aber ich habe immer wieder erlebt, dass für viele Leute ein 5/4-Takt schon etwas sehr Exotisches ist, so sehr sind wir von der Klassik daran gewöhnt worden, dass es nur Zweier- oder Dreiergruppen geben kann. Bei Juon sind aber asymmetrische Takte sehr häufig, sogar Stücke im 10/8- oder 15/8-Takt kommen vor. In anderen Fällen schreibt er fast für jeden Takt eine neue Bezeichnung, oder aber er notiert Melodien mit ganz ungewohnten Rhythmen in einer herkömmlichen Taktart. Trotz der durchlaufenden Achtelbewegung hat die Musik aber nichts Maschinelles an sich.

Beim zweiten Tonbeispiel stelle ich Ihnen die gleiche Beobachtungsaufgabe, aber jetzt ist es viel schwieriger! In welchem Takt ist diese Musik geschrieben? (Es ist natürlich leichter zu sehen als zu hören:)

Beispiel 2: Tanzrhythmen op 24 Nr. 1, Allegro

1. Allegro (sempre unisono)

Bei diesem zweiten Beispiel wendet Juon die Technik der **variablen Metren** an, die Boris Blacher ausgearbeitet und propagiert hat: regelmässig wiederkehrende Reihungen von verschiedenen Taktarten. In unserem Beispiel zählen die Musiker im ganzen Stück: 1, 1-2, 1-2-3, 1-2-3-4, 1-2-3-4-5, 1-2-3-4, 1-2-3, 1-2, 1, 1-2, 1-2-3 etc. Es ist aber auch hier nicht so, dass sich Juon mit fremden Federn schmückt: Ich möchte betonen, dass unser Klavierstück im Jahre 1903 entstanden ist, und das ist das Geburtsjahr von Boris Blacher (1903 – 1975).

Natürlich ist nicht gemeint, dass alle Zuhörer krampfhaft versuchen müssen, mitzuzählen, um den Takt zu definieren, aber es ist notwendig, dass sich der Hörer vom allzu eingefleischten "M-ta-ta-ta, m-ta-ta-ta" befreit und empfänglich wird für den wohligen Schwebезustand, die tänzerische Geste, die gerade dadurch entsteht, dass wir den Rhythmus nicht gewohnt sind.

Damit haben wir einen für Juons Musik sehr wichtigen Begriff gewonnen: die *tänzerische Geste*.

Wenn der Zuhörer nicht bereit ist, auch einen ganz ungewohnten Rhythmus mitzuempfinden, wird Juons Musik sich ihm nicht erschliessen. Das verlangt aber aktives Zuhören, also ein schönes Stück Arbeit. Gelingt es nicht, empfinden wir nicht einen wohltuenden Schwebезustand, sondern haben eher das unangenehme Gefühl, dass wir keinen Boden unter den Füßen haben, und alles bleibt unklar, auch die Form des Musikstückes.

Das nächste Stück, op. 24 Nr. 3, ist einer von Juons bekanntesten Sätzen. Er hat ihn selber bearbeitet (für Klarinette, Cello oder Bratsche und Klavier) und so auch als letzten Satz der **Trio-Miniatüren** veröffentlicht. Das dürfte heute Juons bekanntestes Werk sein, denn es ist ohne Schwierigkeiten im Handel erhältlich, und es gibt denn auch bereits mehrere CD-Einspielungen davon.

Es ist ein langsamer Walzer, aber wer nur so im Halbschlaf mitschleicht, wird stolpern, denn an unerwarteten Stellen ist immer wieder ein Zweivierteltakt eingebaut.

Ich weiss nicht, ob jemand von Ihnen im Dezember 1997 hier in Chur das Konzert mit Juons Kammer-sinfonie op. 27 gehört hat, deshalb erlaube ich mir, einen Satz aus dem Kommentar von damals zu zitieren: "Lassen Sie sich von der Musik im Tanz führen, ohne zu überlegen, ob Sie drei, vier oder fünf Beine haben!" Das dürfen Sie auch hier versuchen:

Beispiel 3: Tanzrhythmen op 24 Nr. 2, Quasi valse lente,

2. Quasi valse lente

Wenn man das Stück dann besser kennt, wird man hören, dass im raschen Mittelteil sogar eine polyrhythmische Passage vorkommt: die Begleitung spielt drei Dreiertakte und einen Zweier, die Melodie aber vier Zweier und einen Dreier, also:

1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11, 1-2-3-4-5-6..., und dazu gleichzeitig
1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11, 1-2-3-4-5-6...

Wenn Sie das Sätzchen dann noch besser kennen, werden Sie sogar allmählich spüren, dass auch der langsame Teil sozusagen im 11/4-Takt steht, nämlich eben 3 Dreier und ein Zweier. Nur bei der zweiten Taktgruppe ist auch dieser Rhythmus wieder "gestört", das heisst verlebendigt durch einen zusätzlichen Dreiertakt.

Ich betone nochmals: das alles braucht der Zuhörer nicht zu **wissen**, um die tänzerische Geste erleben zu können. Ich erzähle es Ihnen nur, um zu zeigen, dass diese Stücke organisch gebaut sind, auch wenn man das zunächst nicht erkennen kann.

*

Ausser diesen ungewohnten Taktarten hat aber Juons Rhythmik noch eine andere Besonderheit. Sie hören als nächstes Beispiel die ersten paar Takte aus Juons Flötensonate op. 78 aus dem Jahre 1924.

Beispiel 4: Anfang der Flötensonate op. 78

1. Gemächlich

Sie hören den Rhythmus, aber Sie können ihn zunächst noch nicht definieren, weil das Metrum noch nicht erkennbar ist, denn Taktstriche sind ja nicht hörbar. Die Melodie tönt also wie improvisiert, aber sie ist im Notenbild ganz genau festgelegt. Erst etwa vom fünften Takt an merkt man, dass es sich um einen Sechachteltakt handelt. Mit dem Metronom könnte man nachmessen, ob der Pianist im Takt gespielt hat, aber durch das Ticktack scheint die Musik ihren Sprachcharakter zu verlieren, obwohl der Rhythmus immer noch gleich ist.

In manchen Werken steht bei derartigen Stellen die Anweisung *recitando* oder *parlando*, aber oft ist sie gar nicht nötig.

parlando ist das zweite Schlüsselwort, das Juons Musik charakterisiert. Dass sie sehr oft wie eine Sprache wirkt, hängt nicht nur mit diesen rhythmischen Besonderheiten zusammen, aber vielleicht könnte man doch die Behauptung (mindestens als Arbeitshypothese) wagen: je weniger der Rhythmus an ein starres Metrum gebunden ist, desto mehr gleicht die Musik einer Sprache.

Ich möchte das von der anderen, der sprachlichen Seite her, illustrieren (nicht beweisen!) obwohl das Beispiel so kindlich ist, dass ich mich fast dafür entschuldigen muss. Da fragten wir also als Kinder: "Du, weisst du, was das heisst: Ich sass an meinem Schipfensterchen; Da kamen kleine Gespensterchen und zupften mich am Hemdermelchen."

Das ist Sprache, die beschädigt worden ist, weil man sie in ein starres Metrum hineingezwängt hat. Wenn Sie alle Wörter richtig betonen, spüren Sie den Unterschied zwischen Metrum und Rhythmus.

Im folgenden Musikbeispiel können Sie beobachten, wie diese beiden Spezialitäten von Juons Rhythmik, das **parlando** und die **tänzerische Geste**, zusammenwirken.

Aus op. 38 Nr 1 hören Sie zuerst nur die Stimme der linken Hand vom *piú mosso* an. Versuchen Sie, sich vorzustellen, was das für ein Thema ist. In was für einem Takt steht es? Anschliessend werden Sie das ganze Stück hören, und Sie dürfen sich einen Titel dafür ausdenken.

Beispiel 5a: op. 38 Nr. 1, Takte 18-26

marcato, wie eine gedämpfte Trompete cresc. e accel.

Die ganze Passage ist im Viervierteltakt notiert, aber der Rhythmus suggeriert die unter den Noten angegebenen Taktwechsel.

Beispiel 5b: Aus op. 38 Nr. 1

In Juons etwa 30 Klavierwerken gibt es, ähnlich wie z. B. bei Schumann, sehr viele Stücke, die nicht nur eine Tempobezeichnung, sondern auch eine Überschrift tragen. Diese Stücke sind denn auch oft nicht für den grossen Konzertsaal gedacht, sondern eher für einen privaten Kreis feinsinniger Liebhaber. Sie sind auch in ihrem technischen Anspruch sehr unterschiedlich.

Opus 38 trägt den Titel: "Den Kindern zum Lauschen", und das eben gehörte Stück ist 1906 entstanden und heisst: "Mutter erzählt Märchen: Nr. 1. Vom Wunderringlein." Dann folgt Nr. 2: "Von der Prinzessin im verwunschenen Schloss" und Nr. 3: "Vom Ritter jung, trotzig und kühn." ...

Man muss aber gleich betonen: Juon ist nicht Programm-Musiker, obwohl man oft (und nicht nur durch die Überschriften!) angeregt wird, nach einem Programm zu suchen. Seine Musik will nicht darstellen oder nachahmen, sondern ausdrücken. Juon ist nicht "Formalmusiker", sondern "**Ausdrucksmusiker**" und als solcher also fest in der Romantik verwurzelt geblieben, auch in der Zeit, in der die Neoklassizisten behaupteten, die Musik könne und dürfe nichts Gefühlsmässiges, nichts Seelisches ausdrücken. Juons Musik tut das aber immer wieder, sie wirkt nicht nur wie ein Ornament, sondern wie ein System von Zeichen, also wie eine Sprache, und ich möchte sehr gerne noch besser verstehen, mit welchen Mitteln ein Komponist erreicht, dass der Hörer das Gefühl bekommt, da werde ausser den Tönen noch eine Botschaft übermittelt, die nicht musikalischer Natur ist.

*

"Ausdrucksmusik" und nicht "Formalmusik": Damit sind wir im Zentrum von Juons Gedankenwelt angekommen, und ich möchte das mit vier Originalzitate untermauern.

In Juons köstlicher "**Grosser Selbstbiographie in 7 Bänden**" lesen wir im dritten Band:

"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."

Das vollständige Manuskript umfasst nur vier Seiten und befindet sich im Archiv des Lienau-Verlages in Frankfurt. Ich danke der Verlagsleitung für die freundliche Erlaubnis, den Abschnitt hier zitieren zu dürfen.

In diesem Text zeigt sich sehr früh die persönliche Veranlagung Juons. Es ist nämlich höchst bedeutsam, dass dieses erste Werk des Zwölfjährigen also nicht "Allegro ma non troppo" hiess oder so, und auch nicht "Marsch" oder "Menuett", sondern eben "Trennung und Wiedersehen". Es wollte ein Erlebnis ausdrücken. Von allem Anfang an war die Musik für Juon nicht nur ein sich selbst genügendes Formenspiel.

Mein zweites Zitat stammt aus der *Königsberger Allgemeinen Zeitung* vom 24. Oktober 1930. Es soll die musikgeschichtliche Situation zeigen.

"Unterhaltung mit Paul Juon.

Professor Paul Juon, der bekannte Berliner Komponist, der heute abend im Königsberger Rundfunk einen Abend seiner Kompositionen leitet, war so liebenswürdig, uns eine kleine Unterhaltung zu gewähren. Auf unsere Frage, wie er sich die nächste Entwicklung des kompositorischen Schaffens denke, sagte er ungefähr folgendes: Es ist natürlich schwer, auf diesem Gebiet Prophet zu sein. Die Wirrnis aber, die noch vor zehn Jahren alles vernebelte, ist heute doch bereits deutlich in Klärung. Es war damals das für jede Gärungsepoche typische „Schwimmen gegen den Strom“.

Aber auch diese Zeit hatte ihr Gutes; sie hat uns gelehrt, Dissonanzen willig hinzunehmen. Denn dass die Musik von heute und morgen anders sein muss, als die von gestern, das steht für Professor Paul Juon, der durchaus fortschrittlich eingestellt ist, als selbstverständlich fest. **Nur eins wird sich ändern müssen. Die Musik wird wieder mehr zu den Sinnen und der Seele sprechen.** Aus diesem Grunde ist er der Meinung, dass ein Mann wie Arnold Schönberg sich gar zu sehr ins kalt-intellektualistische Fahrwasser begeben habe und als Komponist mehr und mehr in einer Sackgasse gelandet sei...

Das dritte Zitat ist eine Fussnote, die Juon zu einem Klavierstück als Spielanweisung geschrieben hat. Es ist die 3. Nummer aus op. 79, "Fünf Tongedichte". Diese Stücke sind im Jahre 1923 bei Fischer in New York erschienen, ich habe also den Text aus dem Englischen übersetzen müssen. Ich möchte sehr gerne wissen, wie Juon selber es formuliert hatte, denn er konnte nicht englisch.

Der Titel des Stückes lautet: "Abendliche Nebelschleier über Stillen Wassern", und die Anmerkung:

"Diese Nummer sollte vollkommen frei gespielt werden, eigentlich in der Art einer Improvisation. Alle Interpretationsanweisungen zeigen ja nur einen Teilaspekt der Absicht des Komponisten, und die Gestaltung der poetischen Idee, die der Komposition zugrunde liegt, wird gänzlich von der Vorstellungskraft des Interpreten abhängen."

Diese Anmerkung zeigt die überlegte Formulierung des reifen Meisters, der seinem frühesten Impuls treu geblieben ist: was für ihn wichtig ist, ist nicht nur ein Ornament, ein Formenspiel von Klängen, sondern die Übermittlung der "poetischen Idee, die der Komposition zugrunde liegt."

Mein viertes Zitat ist nicht schriftlich überliefert. Juons Tochter Aja Erguine hat mir erzählt, dass ihr Vater oft zu sagen pflegte, dass bei der Vokalmusik **"die Worte ihn an der Musik störten"**. Das überrascht zunächst bei einem Komponisten, der in seiner Jugend immerhin zwei Opern und etwa zwei Dutzend Lieder geschrieben hat. Dann hat er aber offenbar gemerkt, dass bei ihm die Musik selber eine Sprache ist, neben der eine andere unnötig, ja sogar störend wirkt. Was sie aber nötig hat, ist die Mitarbeit des Zuhörers, denn ihr Gehalt hängt nicht nur "von der Vorstellungskraft des Interpreten ab", sondern auch von der des Hörers. Dieser Anspruch, der den Hörer herausfordert, weil er ihm das Verständnis nicht leicht macht, hat sicher schon früher und auch jetzt noch die Rezeption von Juons Musik erschwert.

Ein Kritiker schreibt denn auch ca. 1912 in einer Rezension des Tripelkonzertes op. 45 in der Vossischen Zeitung: "Juon gehört als Mensch und Künstler zu denen, um die man es sich gerne sauer werden lässt, und deren fernerer Entwicklung man mit Spannung und herzlichen Wünschen für einen guten Ausgang zusieht."

Jetzt wollen wir wieder von den Worten zur Musik zurückkehren. Ich möchte nochmals zurückkommen auf den ersten Satz der **Flötensonate op. 78**.

Das kurze Vorspiel des Klaviers ist der Keim, aus dem der ganze erste Satz sich entwickelt: der Schritt nach unten und zurück und die Tonwiederholung charakterisieren ihn, und diese Motive werden immer wieder aufgenommen. Wir geben fünf Varianten dieses ersten Themas. Nicht nur die Intervalle, sondern auch der Rhythmus, das Tempo und damit die ganze herrschende Stimmung ändern sich, und doch empfindet man die Melodien nach einiger Gewöhnung als verwandt. Eine Version entsteht aus der vorhergehenden und beantwortet sie. Die Musik entsteht durch fortwährende Umgestaltung, nicht durch Addition, sondern durch ständige Transformation. Was beim ersten Hören noch als nicht recht definierbare lange Tonreihe erschien, nimmt immer deutlicher Gestalt an, je besser man das Stück kennt. Damit wird auch die Form des Satzes allmählich deutlich. Bei Takt 130 (Gemächlich), genau in der Mitte des Satzes, sind wir bei einer Art Reprise angekommen, aber es wird kaum etwas wiederholt, sondern umgestaltet, auch anders instrumentiert. Überhaupt schillert die Sonate in wunderbaren Klangfarben von erstaunlichem Reichtum.

Beispiel 6: 6 Metamorphosen aus dem ersten Satz der Flötensonate

Sie erinnern sich bestimmt an die Stelle aus op. 38, wo in den Noten die Bemerkung steht: "wie eine gedämpfte Trompete". Bei allem Respekt vor den Anschlagskünsten der Pianisten: ich glaube, das bringen sie auch auf dem teuersten Flügel nicht fertig, aber gerade diese Anweisung ist typisch. Juon erzielt auch mit nur einem oder zwei Instrumenten erstaunliche **Klangfarben**; er denkt in Farben.

Die gleiche Art der Melodiebildung durch ständige Umgestaltung können Sie auch im nächsten Beispiel erleben, aber da sind die Möglichkeiten der Farbgebung noch viel reicher. Es handelt sich um den zweiten Satz des Bläserquintetts op. 84 aus dem Jahre 1930.

Achten Sie bitte hier auch auf die wunderbare Instrumentation. Der Satz besteht fast nur aus vier- oder fünftaktigen, aneinandergereihten Phrasen. Es handelt sich aber auch hier nicht um Addition, sondern um **Transformation**. Die einfachen, liedhaften Themen und ihre Variationen erscheinen nicht nur in immer wieder neuen, überraschenden Klangmischungen, sondern auch die Intervalle und der Rhythmus werden immer wieder variiert.

Der zweite Teil des Satzes steht gut erkennbar im Fünfvierteltakt und tönt recht russisch. Statt einer gewöhnlichen Reprise ist es dann, also ob ein Instrument nach dem anderen die idyllische Stimmung des Anfangs wieder suchte, aber alles ist wehmütig verschleiert. Am Schluss wird auch das Motiv im Fünfvierteltakt wieder angedeutet.

Beispiel 7: Bläserquintett op. 84, II. Satz

2. Larghetto

Flöte

Oboe *mf cantabile*

Klarinette *mf cantabile*

Horn

Fagott *p*

mf

dim.

p

mf

p

Zum Abschluss möchte ich Ihnen gerne das ganze 5. Klaviertrio vorführen, an dem Sie, wie ich glaube, alles, was ich bis jetzt gesagt habe, nachprüfen und miterleben können: das **Parlando**, die **tänzerische Geste**, die verschiedenen, oft erstaunlichen **Klangfarben**, die Juon aus den drei Instrumenten herausholt, und die fortwährende **Transformation** der Motive. Sie werden spüren, dass da eine Geschichte erzählt wird, auch wenn Paul Juon sie uns nicht auch noch mit Worten verrät.

Ich habe immer noch nicht alle Mittel aufgezählt, mit denen ein Komponist diesen Eindruck erzielt, aber ein ganz wichtiges will ich noch nennen: es ist die kompositorische Freiheit, eine Art wunderbarer **Fabulierlust**, die einen plötzlichen Stimmungsumschwung oder kühne Modulationen erlaubt, die aber nie zur Formlosigkeit führt. Lassen Sie sich mitnehmen auf eine Reise durch einen Zaubergarten!

Das Werk, sicher eines der schönsten im gesamten Oeuvre Juons, trägt den Titel **Legende** op. 83. Es ist ebenfalls 1930 entstanden und dauert etwa 26 Minuten. Es spielt natürlich das Altenberg Trio Wien. Die CD-Nummer lautet: Challenge CHLL 72002.2. Diese Doppel-CD, die Gesamtaufnahme der sechs Trios, bietet die schönste Gelegenheit, Juons Musik und die Entwicklung seines Stils an einer hochwertigen Werkbruppe kennenzulernen. Das erste Trio in a-Moll stammt aus dem Jahre 1900, das letzte, die Suite op. 89, entstand 1932. Und ich glaube, schöner als dieses Wiener Ensemble kann man diese Werke nicht spielen.

Notenbeispiele auf der nächsten Seite.

Legende op. 83 (Klaviertrio Nr. 5, 1929)

1. Allegro moderato

mf *recitando* *poco più f* *rall. molto* *p*
poco rubato

2. Largo

molto espressivo *p* *poco cresc.* *dim.* *poco espress.*

3. Allegretto

p *molto* *p* *molto* *sfz* *mf* *f* *mf* *f*

Und eine meiner Lieblingsstellen, mit ihrer delikaten Polyrythmik, lautet:

Violine und Cello
f *p* *sfz* *p*

18. Januar 1999

Für die HomePage der IJG leicht überarbeitet

Thomas Badrull