

Thomas Badrutt

La musique de Paul Juon

Conférence tenue à Coire le 20 janvier 1999,
à l'occasion de la présentation publique du catalogue thématique des oeuvres de Paul Juon

- I. Paul Juon et Otto Barblan
- II. Quelques observations à propos du style de Paul Juon p. 3
- III. «Ausdrucksmusik» p. 6
- IV. Que dit la Légende? p. 9

I. Paul Juon et Otto Barblan

On est tenté de dire que ce n'est pas le hasard, mais le destin qui, au mois d'octobre 1998, a placé une fois de plus Otto Barblan à côté de Paul Juon. Cette coïncidence nous invite à quelques réflexions sur les différences entre ces deux éminents compositeurs grisons.

Cinq jours seulement séparaient l'exécution de la „Passion selon Saint Luc“ d'Otto Barblan et le concert donné à Coire le 25 octobre par le Trio Altenberg de Vienne qui avait inscrit au programme une des oeuvres les plus importantes de Paul Juon, la „Légende“ pour violon, violoncelle et piano. Ce trio a été composé en 1927, huit ans après la Passion de Barblan. Ce concert n'a manqué ni de public ni de succès, mais il risquait d'être écrasé par la grande manifestation chorale.

Otto Barblan, né le 22 mars 1860 à S-chanf, pendant presque 50 ans organiste et directeur de différentes associations chorales à Genève, y est encore aujourd'hui très estimé, car il a de grands mérites pour la vie musicale de cette ville. Membre d'honneur de l'Union Suisse des Artistes Musiciens, citoyen d'honneur de la ville de Genève, docteur honoris causa de l'Université, auteur de compositions pour orgue et pour piano, on le connaît surtout grâce à la *Musique pour la Fête de Calven* (1899), mais il a écrit d'autres compositions pour des fêtes patriotiques: *Ode patriotique* (1896), *Musique pour le centenaire de l'Ecole cantonale des Grisons* (1904), une cantate sur Calvin *Post tenebras lux* (1909) et la *Passion selon Saint-Luc* (1919). Au mois d'octobre 1999, 80 ans après sa création, on a donné cette dernière oeuvre à Genève, à Berne et à Coire, sans lésiner ni sur les frais des musiciens ni sur ceux de la publicité.

Otto Barblan est resté lié aux Grisons pendant toute sa vie, et il a souvent visité sa patrie. Chez nous, on ne le connaît que grâce à sa „Musique pour la Fête de Calven“; cette oeuvre lui confère presque le prestige d'un héros national, sa musique étant profondément enracinée dans l'esprit grison, mais ses autres oeuvres sont restées à peu près inconnues dans notre canton. Elles sont peu nombreuses, car Barblan était avant tout musicien d'église, et c'est seulement dans ses heures de loisir qu'il pouvait se consacrer à la composition.

Otto Barblan est mort à Genève le 19 décembre 1943.

La seconde femme de **Paul Juon** était originaire de Vevey, et c'est là que, dès les années 20, il passait toujours ses vacances avec sa famille. En 1934, il s'y est établi définitivement. Depuis 1906, il était professeur de composition à l'Académie supérieure de Musique à Berlin, mais il avait pris une retraite prématurée pour des raisons de santé. Juon a douze ans de moins que Barblan. Il est mort à Vevey en 1940; Barblan devait mourir trois ans plus tard à Genève. Pendant six ans, ils ont donc été voisins au bord du Léman. Ils avaient en commun leur patrie grisonne, la profession de musicien et, trait éminent de leur caractère, une très grande modestie, mais c'est tout. Il paraît qu'ils ne se sont jamais rencontrés. Pourtant, je crois qu'ils se seraient très bien entendus, mais j'ai cherché en vain quelque témoignage d'une rencontre.

En 1922, Paul Juon et son frère Eduard ont rendu visite à Masein, patrie de leur grand-père Simon Juon¹, et ils ont fait renouveler le certificat d'origine pour tous les descendants de Simon. Paul Juon avait l'intention de donner à Coire et à Thusis des concerts de bienfaisance dont il voulait of-

¹ émigré en 1830 pour s'établir à Goldingen (Lettonie)

frir la recette à la commune de Masein². A ce propos, il a pris contact avec Ernst Schweri, directeur musical de la ville de Coire³, mais celui-ci préparait alors les concerts où l'on donnait la „Musique pour la fête de Calven“: en novembre et décembre 1923, il y eut 8 reprises de cette oeuvre, et les journaux de Coire ne parlent que de Barblan. Paul Juon avait été complètement oublié. On dirait que le destin avait essayé déjà de réunir les deux compositeurs grisons sans y parvenir.

Après la guerre mondiale, pour cinquante ans, la musique de Paul Juon tombe dans un oubli presque complet. Le romantisme était passé de mode; la destinée émouvante d'un homme situé entre les nations, une oeuvre musicale passionnante, oeuvre de transition entre deux époques, tout cela semblait définitivement oublié.

En 1991 cependant, une espèce de rencontre posthume des deux compositeurs, une confrontation intéressante de leurs styles a pu être réalisée: j'ai suggéré au Quatuor Euler de Bâle de publier un CD qui réunit le quatuor en la mineur de Paul Juon et le quatuor en ré majeur de Barblan. Nous parlions toujours de notre „Bündner Platte“, les „délices des Grisons“.

Une des raisons qui nous ont poussés à fonder l'**Association Internationale Paul Juon** („Internationale Juon-Gesellschaft, IJG“) est sans doute la pensée que nous avons quelque chose à réparer à l'égard de Paul Juon. On a trop longtemps négligé son oeuvre. Actuellement, notre association compte une quarantaine de membres, et je serais très heureux de pouvoir en recruter d'autres encore. Nous avons fixé la cotisation annuelle à 30 francs, ce qui n'est vraiment pas beaucoup. Les membres ont la possibilité d'acquérir quelques-uns des CDs (il y en a déjà 16!) et le catalogue thématique à un prix réduit, et ils reçoivent de temps en temps un bulletin d'information. Ce qui est le plus précieux cependant, c'est sans doute l'agréable sentiment que vous procurera votre mécénat! Dans le site de l'IJG (www.juon.org) vous trouverez toutes les informations nécessaires; il vous offre aussi la possibilité de vous inscrire par e-mail. Merci!

Pour en revenir à Paul Juon: ce n'est pas sa musique, mais son arbre généalogique seulement qui a ses racines dans les montagnes de notre canton. Il possédait un passeport suisse, et il en était fier, mais il était cosmopolite. C'est Simon Juon, son grand-père qui, en 1830, avait quitté Masein pour s'établir en Russie, à Goldingen (Lettonie), où il a fait un apprentissage de confiseur pâtissier chez un de ses compatriotes, émigré quelques années avant. Plus tard, le père de Paul, Théodore, employé (et plus tard directeur) d'une compagnie d'assurances contre le feu, s'est établi à Moscou. Sa femme appartenait à une famille d'origine écossaise, également émigrée en Russie. Paul est né à Moscou le 8 mars 1872, et c'est là qu'il a passé sa jeunesse et ses premières années d'études. Il a fréquenté une école allemande, et au conservatoire de Moscou, il a étudié le violon avec Jan Hri-maly, la composition avec Sergej Tanéïev (1856-1915) et Anton Arensky (1861-1906). A 22 ans, il est allé à Berlin pour compléter ses études à l'Académie supérieure de Musique (avec Woldemar Bargiel, demi-frère de Clara Schumann). Après un bref séjour à Bakou (Mer Caspienne), il est retourné à Berlin comme professeur adjoint, et en 1906, Joseph Joachim l'a nommé professeur de composition au même institut.

Entre-temps, ses compositions étaient déjà largement répandues, car il avait trouvé pour les publier un éditeur: Robert Lienau, qui est devenu aussi un de ses meilleurs amis. On ne jouait pas seulement ses oeuvres de musique de chambre. Sa Symphonie op. 23 en la majeur a remporté un très grand succès dès sa création (1905) par Fritz Steinbach et sa célèbre „Meininger Hofkapelle“. On l'a donnée ensuite à Berlin, Londres, Moscou, St-Pétersbourg, Amsterdam, Rotterdam, Cologne, Varsovie, Budapest, Vienne, Manchester, Boston et New York – mais pas en Suisse...

*

² lettre du 12 novembre 1922 à M. Giesch, syndic de Masein

³ lettre du 15 septembre 1923 à Ernst Schweri

II. Quelques remarques sur le style de Paul Juon

Le premier échantillon de la musique de Paul Juon que je voudrais vous présenter est l'Allegro de la première série des „Tanzrhythmen“ op. 14 pour piano à quatre mains. Il a été composé en 1900. Je voudrais vous proposer un petit devoir de calcul très facile: je vous prie de déterminer quelle mesure a cette musique.

(Je note la partition sur deux systèmes seulement)

Exemple 1: „Tanzrhythmen“ op. 14 No 4, Allegro

IV. Allegro

(Secondo, s'égue)

pp

p (Primo)

cresc.

Ce n'était vraiment pas difficile, mais j'ai souvent constaté que, pour bien des gens, la mesure de 5/4 est déjà quelque chose de très exotique, tant la musique classique nous a habitués à entendre seulement des groupes rythmiques de deux ou de trois éléments. Chez Juon, les mesures asymétriques sont extrêmement nombreuses. Il y a même des pièces en 10/8 ou 15/8. Dans d'autres cas, la mesure change presque après chaque barre, ou bien ses mélodies suivent un rythme qui ne se soucie nullement de la mesure traditionnelle qu'il a choisie pour le noter. En ce qui concerne notre exemple, il importe de remarquer que, malgré l'allure régulière des croches, la musique n'a rien de mécanique: c'est une danse.

J'aimerais vous proposer le même devoir d'observation pour le deuxième exemple, mais la tâche sera maintenant beaucoup plus difficile: quel est le rythme de cette musique? Quelle mesure faudrait-il adopter pour l'écrire? (Ceux qui peuvent regarder la partition ont le jeu trop facile!)

Exemple 2: „Tanzrhythmen“ op 24 No 1, Allegro

1. Allegro

(sempre unisono)

(Primo)

sfz

(Secondo)

cresc.

Dans ce deuxième morceau, Juon adopte la technique des **mètres variables** que Boris Blacher a élaborée et propagée: des séries régulières de mesures différentes. Les pianistes comptent dans le morceau entier: 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. Qu'on se garde bien cependant de reprocher à Paul Juon de s'être paré des plumes du paon: il a écrit cette deuxième série des „Tanzrhythmen“ en 1903, et c'est l'année de naissance de Boris Blacher, qui mourra en 1975.

Naturellement, il ne faut pas essayer à tout prix de compter pour définir mathématiquement le rythme, mais il est important de se défaire de l'habitude de chercher partout le „m-ta-ta-ta, m-ta-ta-ta“, les mètres réguliers auxquels la musique classique nous a trop exclusivement habitués. On devra apprendre à jouir de l'état sans pesanteur du danseur, bonheur qui naît justement de la richesse des rythmes auxquels nous ne sommes pas habitués. Si l'auditeur n'est pas prêt à se livrer à un rythme qui ne lui est pas familier, à le suivre activement, il sera dérouté par la musique de Juon, et elle lui restera incompréhensible. Il lui semblera que le sol lui manque sous les pieds, et il dira que c'est une musique amorphe.

Voilà donc une notion de toute première importance dans la musique de Paul Juon: son caractère chorégraphique, le **geste du danseur** que l'on retrouvera très souvent dans sa musique.

Notre troisième exemple, op. 24 No 3 (donc un autre de ces „Rythmes de danse“ de la deuxième série) est un des morceaux les plus connus de Paul Juon. Il l'a aussi arrangé pour clarinette, violoncelle (ou alto) et piano, et sous cette forme, il forme le dernier mouvement du Trio „Miniatures“ qui est sans doute l'oeuvre la plus connue de Juon. On en trouve facilement la partition dans les magasins de musique, et il en existe plusieurs enregistrements. C'est une valse lente, mais si vous suivez la danse à moitié endormis, vous trébucherez, car de temps en temps, à des moments inattendus, il y a une mesure de deux noires. Je cite une phrase du commentaire de la „Kammersinfonie“ op. 27 écrite lors d'un concert à Coire en 1997: „Laissez-vous mener par cette musique dans la danse, sans réfléchir si vous avez trois, quatre ou cinq pieds!“

Exemple 3: „Tanzrhythmen“ op 24 No 2, Quasi valse lente,

2. Quasi valse lente

Quand vous connaîtrez mieux ce morceau, vous vous apercevrez que, dans la partie centrale qui est plus rapide, il y a même un passage polyrythmique: l'accompagnement a trois mesures de trois noires et une de deux, la mélodie quatre mesures de deux noires et une de trois. Donc:

1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11, 1-2-3-4-5-6... superposé à:
1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11, 1-2-3-4-5-6...

Plus tard, vous arriverez peut-être à sentir que la partie lente aussi est formée pour ainsi dire de mesures de 11/4: 3 fois 3 noires et une fois 2. Seulement dans le deuxième groupe, ce rythme est à son tour „dérangé“ – ou plutôt „démécanisé“, c'est-à-dire rendu plus vivant – par une mesure supplémentaire de trois noires.

J'insiste encore une fois: tout cela, l'auditeur ne doit pas le **savoir** pour faire l'expérience de ce que j'ai appelé le „geste du danseur“. Je vous le raconte seulement pour montrer que ces morceaux ont une forme organique, même quand on ne peut pas la reconnaître tout d'abord.

*

Ces rythmes inaccoutumés ne sont pas la seule spécialité de l'écriture musicale de Juon. Voici maintenant les premières mesures de la sonate pour flûte et piano op. 78, écrite en 1924:

Exemple 4: début de la sonate pour flûte et piano op. 78

1. Gemächlich

Vous entendez bien le rythme, mais vous ne pouvez pas le définir tout de suite parce qu'il est impossible de reconnaître le mètre: on ne peut pas entendre les barres, on ne peut pas savoir où elles sont placées. On a l'impression que la mélodie est improvisée, mais les valeurs sont exactement notées. Seulement à partir de la cinquième mesure, on commence à comprendre qu'il s'agit d'une mesure de 6/8. A l'aide d'un métronome, on pourrait contrôler si le pianiste garde la mesure, mais dès que le tic-tac du métronome se superpose à la mélodie, la musique cesse de ressembler à une langue, bien que le rythme soit toujours le même.

Dans ces cas, le compositeur n'a même pas besoin d'écrire le mot *recitando* ou *parlando* dans sa partition, l'effet obtenu est le même: moins le rythme est lié à un mètre rigide, plus la musique ressemble à un langage. Ce n'est pas le seul procédé qui contribue à cette impression, mais c'est sans doute le plus important. Retenons donc ce deuxième mot clef qui, après la notion du **caractère chorégraphique**, détermine le style de la musique de Paul Juon: **parlando**.

Dans le petit morceau pour piano seul que je propose comme exemple No 5, vous pourrez observer la combinaison de ces deux procédés, mais voici d'abord les notes jouées seulement par la main gauche. Il s'agit des mesures 18 - 26 du premier mouvement, Moderato, de l'op. 38. Quel est le caractère de cette mélodie? Quelle mesure employer pour la noter? Après, quand vous aurez tout entendu, je vous inviterai à inventer un titre pour cette musique.

Exemple 5a: op. 38 No 1, mesures 18 - 26

marcato, wie eine gedämpfte Trompete *cresc. e accel.*

Le passage est noté en 4/4, mais le rythme suggère les mesures indiquée au-dessous.

Exemple 5b: op. 38 No 1

Moderato

Comme dans l'oeuvre de Schumann, il y a, parmi les 30 oeuvres pour piano de Juon, un très grand nombre de mouvements qui n'ont pas seulement une indication de tempo, mais aussi un titre. Souvent, ces morceaux ne sont pas destinés à la grande salle de concert, mais plutôt à un cercle privé, intime d'amateurs avertis. Les exigences techniques aussi sont très variées.

L'op. 38 porte le titre „Den Kindern zum Lauschen“ („A faire écouter aux enfants“), et la pièce que vous venez d'entendre s'appelle „Maman raconte des contes de fées: No 1: L'anneau magique“. Ensuite, il y a le numéro 2: „La princesse dans le château enchanté“ et le numéro 3: „Le défi du jeune chevalier courageux“ etc.

Mais attention: il faut tout de suite retenir que Juon n'écrit pas de la „musique à programme“, bien que très souvent, l'auditeur soit tenté de chercher un programme. Cette musique ne veut rien représenter ou imiter, mais elle veut exprimer quelque chose. Le titre n'en indique pas le contenu, mais plutôt l'occasion qui l'a fait naître. Comme pour les autres compositeurs romantiques, pour Juon, ce n'est pas la forme, mais l'expression de la musique qui compte; Juon est resté romantique aussi à l'époque où les néo-classicistes prétendaient que la musique ne pouvait, ne devait exprimer aucun sentiment, rien qui puisse parler à l'âme. La musique de Juon n'est pas seulement une déco-

ration, un ornement vide de sens, mais un système de signes qui veut exprimer quelque chose. J'aimerais bien comprendre plus clairement par quels moyens le compositeur réussit à inspirer à l'auditeur la certitude que cette musique transporte un message dont la nature n'est pas purement musicale.

*

III. «Ausdrucksmusik»

La musique expressive („Ausdrucksmusik“) qui s'oppose à la **musique formelle** („Formalmusik“): nous voici arrivés à ce qui me semble être le centre de la pensée juonienne, et je voudrais illustrer cette idée par quatre citations.

Dans la délicieuse „Grande autobiographie en 7 tomes“ tout empreinte d'ironie que Paul Juon, en 1907, a proposée à son éditeur Robert Lienau, nous lisons:

J'ai écrit ma première composition à l'âge de 12 ou 13 ans, encouragé par mon père qui s'était aperçu que j'aimais beaucoup m'asseoir au piano pour improviser. C'était un morceau pour piano qui s'appelait "Séparation et Retrouvailles" ("Trennung und Wiedersehen"). Je n'en sais plus rien d'autre. Je sais seulement que dès ce jour, j'ai „composé“ une quantité énorme de morceaux (surtout des sonates pour piano et violon), ce qui m'amusait follement, surtout quand je réussissais à y mettre de beaux parafes et des fioritures nombreuses. Pour moi, ce qui comptait le plus, c'était la page de titre. Je commençais toujours par celle-ci, avant d'écrire la première note de ma composition (quelquefois le titre me suffisait et je renonçais à composer la musique). Je ne savais rien encore de la théorie de la musique, car ce n'est qu'au conservatoire que j'ai commencé à l'étudier.

(C'est le tome 3 tout entier de ce texte dont le manuscrit complet ne comporte que 4 pages. Il est conservé dans les archives de l'éditeur Robert Lienau à Francfort, et je remercie la direction de cette maison de m'en avoir permis la publication.)

Dans ce texte apparaît la vocation précoce de Juon. Il est en effet très remarquable que la première oeuvre de ce compositeur de 12 ans, écrite 10 ans avant son op. 1, ne s'appelait pas „Allegro moderato“ ou „Marche“ ou „Menuet“, mais „Trennung und Wiedersehen“. Elle voulait exprimer une expérience. Dès le début, la musique, pour Paul Juon, n'était pas seulement un jeu formel qui se suffit à lui-même.

Ma deuxième citation est tirée de la „Königsberger Allgemeine Zeitung“ du 24 octobre 1930. Elle vise à montrer la position que Juon occupe dans l'histoire de la musique.

Entretien avec Paul Juon.

Le professeur Paul Juon, le compositeur berlinois bien connu, qui, ce soir, dirige quelques-unes de ses oeuvres à la radio de Königsberg a bien voulu nous accorder un petit entretien. Quand nous lui avons demandé comment il voyait le développement futur de la création musicale, il a répondu à peu près de la façon suivante: „Il est naturellement très difficile de vouloir jouer au prophète dans ce domaine. La grande confusion cependant qui régnait encore il y a dix ans et qui embrouillait tout est aujourd'hui en train de s'éclaircir. Avant, et c'est typique dans toute époque de fermentation, tout le monde voulait nager contre le courant.

Mais ce temps aussi avait ses bons côtés: il nous a appris à accepter de bon gré les dissonances.“ Car pour le professeur Juon, qui n'est pas du tout conservateur, il est absolument clair que la musique d'aujourd'hui et de demain doit se distinguer de celle d'hier. Une chose cependant devra changer: la musique recommencera de nouveau à parler aux sens et à l'âme. Pour cette raison, il est convaincu qu'un homme comme Arnold Schönberg s'est aventuré trop loin dans un courant froidement intellectuel, et que ce compositeur a abouti de plus en plus dans une impasse.

La troisième citation que je voudrais vous montrer est une annotation que Juon a faite pour le 3^e mouvement de l'op. 79, „Five tone poems“. Ces morceaux, écrits en 1923, sont publiés chez Fischer à New York; il me fallait donc traduire le texte anglais. J'aimerais bien en connaître le texte original, car Juon ne savait pas l'anglais. Le mouvement porte le titre „Abendliche Nebelschleier über stillen Wassern“ („Brume du soir planant sur les eaux dormantes“).

„Ce mouvement devrait être joué de manière complètement libre, vraiment comme une improvisation. Toutes les indications destinées à l'interprète ne montrent qu'un aspect de l'intention du compositeur, et la réalisation de l'idée poétique qui est à la base de la composition dépendra entièrement du pouvoir créateur de l'interprète.“

(„This number should be played with complete freedom, rather in the style of an improvisation. All interpretative indications reveal but a partial picture of the composer's intentions, and fashioning of the underlying poetic idea of the composition will depend entirely upon the imaginative faculties of the player.“)

L'annotation montre la formule élaborée par le maître arrivé à sa maturité, qui cependant est resté fidèle à sa première impulsion: ce qui compte pour lui, ce n'est pas un simple jeu formel, un ornement de sons, mais la transmission d'un message: l'idée poétique qui est à la base de la composition.

Ma quatrième citation n'est pas transmise par écrit. Madame Aja Erguine, la fille de Paul Juon qui est née en 1900, m'a raconté que son père disait souvent que, dans la musique vocale, „les paroles le dérangent“. Ce mot peut surprendre, car Juon est quand même l'auteur de deux opéras et d'une trentaine de lieder. Mais tous sont des oeuvres de jeunesse ou de circonstance. Le compositeur n'a pas tardé à s'apercevoir que pour lui, la musique est une langue à côté de laquelle une autre serait inutile ou même nuisible.

Mais pour que le message du compositeur puisse arriver jusqu'à l'auditeur, il faut que celui-ci également contribue à la transmission: la réussite ne dépend pas seulement du pouvoir créateur de l'interprète, mais aussi de celui de l'auditeur. Cette exigence, qui défie le public, a depuis toujours contribué à rendre difficile la réception du message de Juon, et elle continue à le faire.

En 1912 déjà, le critique de la „Vossische Zeitung“ écrit en parlant du „Tripelkonzert“ op. 45: „L'homme et l'artiste Juon sont de ceux pour qui on est heureux de pouvoir se donner du mal, et dont on suit l'évolution ultérieure avec intérêt et avec des vœux cordiaux pour une bonne issue.“

*

Mais il est temps de revenir à la musique. J'aimerais dire encore un mot de la sonate pour flûte et piano op. 78 dont vous connaissez déjà les premières cinq mesures, qui sont le germe dont naît tout le mouvement. Ce motif est caractérisé par une seconde note plus basse que la première (l'intervalle varie) et le retour à la première, puis la répétition du même ton, mais à cause de son indétermination rythmique dont j'ai parlé plus haut, on ne le perçoit pas comme une mélodie.

Exemple 6: op. 78, premier mouvement

varie) et le retour à la première, puis la répétition du même ton, mais à cause de son indétermination rythmique dont j'ai parlé plus haut, on ne le perçoit pas comme une mélodie.

Nous ajoutons ici cinq variantes de ce premier motif. Chaque fois qu'il est repris, il est varié, ou plutôt profondément transformé. La transformation ne concerne pas seulement les intervalles, mais aussi le rythme, le tempo et par conséquent toute l'atmosphère, et pourtant on sent la parenté: chaque version naît de la précédente et lui répond. La musique ne se produit pas par addition, mais par une **transformation continue**.

Comme pour un dialecte qui ne vous est pas encore familier, il vous faudra peut-être un peu d'entraînement pour le sentir, mais ce qui d'abord ne semblait être qu'une série de sons presque incompréhensibles, prend peu à peu une forme plus claire. Alors, la forme du mouvement entier aussi devient claire: à la mesure 130 („Gemächlich“), exactement au milieu du mouvement, nous sommes arrivés à une sorte de reprise, mais rien n'est simplement répété, tout est métamorphosé. L'instrumentation très inventive fait briller la sonate de couleurs d'une richesse surprenante.

Vous vous rappelez certainement le passage de l'op. 38 où, entre les notes, on lit la remarque: „Comme une trompette en sourdine“⁴. Je ne voudrais pas manquer de respect envers l'art du toucher de nos pianistes, mais je pense qu'ils ne réussiront pas, même sur le piano le plus précieux, à imiter le son de la trompette. Mais l'indication est très typique. Juon obtient même avec un ou deux instruments une grande richesse de couleurs; il „pense en couleurs“. Qu'on écoute à ce propos la fin du troisième mouvement de la sonate!

L'exemple suivant va mieux encore nous montrer la richesses des couleurs dans la musique de Paul Juon, et je le cite aussi pour vous donner encore un deuxième exemple de cette continuelle transformation de la mélodie. C'est le mouvement lent du quintette à vent op. 84, écrit en 1930.

Des phrases de 4 ou 5 mesures sont simplement placées l'une à côté de l'autre, et cet enchaînement donne au mouvement une respiration calme et paisible, mais les mélodies, simples comme des chansons populaires, apparaissent chaque fois sous un vêtement sonore nouveau et présentent aussi des variations de leurs intervalles, de leur rythme: ici aussi, la musique ne procède pas par addition, mais par des transformations continuelles.

Dans la partie centrale, on reconnaît facilement la mesure de 5/4, d'un style ostensiblement russe. La fin n'apporte pas une simple reprise, mais une nouvelle métamorphose: on dirait qu'un instrument après l'autre cherche à retrouver l'idylle du début, mais tout est voilé d'une douce mélancolie. Le mouvement ne se termine pas sans faire encore une fois allusion à la mesure de 5/4, mais maintenant, le motif de la partie centrale est langoureusement étiré.

Exemple 7: Quintette à vent op. 84, 2^e mouvement

2. Larghetto

Flöte

Oboe *mf cantabile*

Klarinette *mf cantabile*

Horn

Fagott

mf

dim.

p

mf

p

⁴ voir page 5

IV. Que dit la Légende?

Pour terminer, je voudrais vous donner l'occasion d'appliquer ce que vous venez d'apprendre et de le mettre à l'épreuve.

En écoutant maintenant une des oeuvres majeures de Paul Juon, le Trio No. 5 pour violon, violoncelle et piano, vous trouverez de nombreux exemples des différents procédés que je vous ai montrés jusqu'ici: le **parlando**, les **gestes chorégraphiques basés sur les rythmes inaccoutumés**, les **couleurs sonores**, la **transformation continue** des thèmes. Tous ces procédés contribuent à vous donner l'impression d'entendre raconter une histoire, mais Paul Juon ne nous en révèle pas le sujet: il reste secret, mais vous sentirez **qu'il y a un secret**, et c'est là ce qui compte. Je n'ai pas encore trouvé tous les „trucs“ du compositeur qui contribuent à cet effet, mais je tiens à vous en nommer un autre encore: c'est la **liberté créatrice** du compositeur, un pouvoir d'affabulation merveilleux qui permet de produire les changements d'atmosphère les plus inattendus, les modulations les plus hardies sans que la forme manque jamais de clarté. On distingue facilement les trois mouvements (Allegro moderato – Largo – Allegretto) qui sont joués sans interruption.

L'oeuvre, sans doute une des plus belles et des plus caractéristiques de notre auteur, a été écrite en 1929 et porte le titre „**Légende**“ op. 83. Elle dure environ 26 minutes et est interprétée de façon idéale par le prestigieux Trio Altenberg de Vienne (Challenge CHLL 72002.2). Ces deux CDs qui donnent l'intégrale des Trios de Juon (pour la formation classique violon, violoncelle et piano) sont sans doute la publication la plus précieuse, celle qui permet le mieux de suivre l'évolution du style de Paul Juon de 1900 (premier trio en la majeur, op. 17) à 1932 (Suite op. 89). Courez vite l'acheter!

A vous maintenant d'imaginer le message de cette merveilleuse «Légende» ...

Exemple 8a: Legende op. 83

1. Allegro moderato

The musical score for the first movement, 'Allegro moderato', is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece with a 6/4 time signature. The second system continues the music, featuring a change to 9/4 time and dynamic markings including *mf*, *poco più f*, *rall. molto*, and *p*. The third system concludes the movement with a return to 6/4 time and a *poco rubato* marking.

2. Largo

The musical score for the second movement, 'Largo', is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece with a 6/4 time signature and a *p* dynamic marking. The second system continues the music, featuring a change to 9/4 time and dynamic markings including *poco cresc.*, *dim.*, and *poco espress.*. The third system concludes the movement with a return to 6/4 time and a *poco espress.* marking.

3. Allegretto

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

... et plus tard ce passage délicat, exemple exquis d'invention polyrythmique:

Violine und Cello

f *p* *sfz*

*

Ce texte fait partie du site de l'Association Internationale Paul Juon:
www.juon.org

Je remercie M. André Nicolet d'avoir bien voulu corriger les épreuves.

Thomas Badrull
 5 août 1999