

Thomas Badrutt

Einige Bemerkungen über Juons Kammermusikwerke:

Rhythmus und Form in Juons Bratschensonate, op. 15

aus: Thomas Badrutt, Paul Juon - Leben und Werk

2., revidierte Auflage, April 2010

Seiten E 37 - E 44

Herausgeber

Internationale Juon Gesellschaft IJG

und

Institut für Kulturforschung Graubünden ikg

Dieser Artikel ist Teil der Homepage der IJG:

[www.juon.org/Thematischer Katalog](http://www.juon.org/Thematischer_Katalog)

Thomas Badrutt
Rhythmus und Form in Juons Bratschensonate
Eine Unterrichtsstunde über Juons Kammermusikwerke

Juon gehört als Mensch und Künstler zu denen, um die man es sich gern sauer werden lässt, und deren fernerer Entwicklung man mit Spannung und herzlichen Wünschen für einen guten Ausgang zusieht.

Vossische Zeitung, in einer Rezension des Tripelkonzertes Op. 45, ca. 1912

Es ist wahr, dass sich die Musik Paul Juons oft beim ersten Hören noch nicht erschliesst. Sie verlangt vom Hörer ein schönes Stück Arbeit, und was beim ersten Eindruck noch unverständlich oder unübersichtlich erschien, wird nach mehrmaligem, aufmerksamem Zuhören plötzlich verständlich und überzeugend. Ich glaube, dass diese Schwierigkeiten vor allem auf den im Titel genannten Gebieten liegen. Die rhythmischen Strukturen sind manchmal so ungewohnt, dass vorerst überhaupt kein Takt erkennbar ist, und die formale Gliederung ist häufig unauffällig. Erst bei näherer Betrachtung erweist sich die Form als sehr ausgewogen.

Die nachfolgenden Ausführungen erheben keineswegs Anspruch auf wissenschaftliche Vollständigkeit. Es sind Beobachtungen, die den Zugang zu Juons Musik erleichtern möchten. Insbesondere möchten sie illustrieren, was Jacques Viret in seinem Essai als „Emanzipation des Rhythmus vom Takt“ bezeichnet hat. Ich habe die Beispiele fast ausnahmslos aus Werken gewählt, die auf Langspielplatten oder CDs greifbar sind, und die Bratschensonate ins Zentrum gestellt.

Zur Discographie der in diesem Aufsatz angesprochenen Werke siehe S. 144/145.

1. Bemerkungen zum Rhythmus

Die Violasonate Op. 15 aus dem Jahre 1901, eines von Juons bekanntesten und eingänglichsten Werken, beginnt so:

Beispiel 1: 1. Satz, Thema A

The musical score is for the beginning of the Violin Sonata Op. 15 by Paul Juon. It is in 6/4 time, key of D major, and marked 'Moderato'. The score shows the first few measures of the violin part and the piano accompaniment. The piano part features a complex, syncopated rhythm with many rests, while the violin part has a more melodic line. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics are 'mf'.

Der Zuhörer, der das Werk nicht kennt, kann aber zunächst nicht wissen, dass es sich bei den Akkorden des Klaviers um Synkopen handelt. Für ihn setzt die Bratsche scheinbar mit einem Auftakt ein, und er hört:

Beispiel 2

Die Melodie der Bratsche hat jedoch einen so deutlichen Dreiertakt (d. h. 6/4, nicht 3/2) dass sie eindeutig festlegt: „Nein, hier ist die Eins“. Der Hörer kann aber seinen Irrtum frühestens im Laufe des zweiten Taktes erkennen und wird erst von jetzt an die Akkorde als Synkopen erkennen. Sein „Taktgefühl“ hat durch diesen Ruck einen kleinen Schock erlebt, und er muss sich danach von neuem im Metrum zurechtfinden. Hoffentlich wird er dadurch für die rhythmischen Feinheiten sensibilisiert!

Juons Bratschensonate wird immer wieder – und zwar meistens ziemlich herablassend – als besonders „brahmsisch“ bezeichnet, und das war für mich ein weiterer Grund, sie ins Zentrum meines Aufsatzes zu stellen. Vergleichen wir den Anfang der Cellosonte von Johannes Brahms mit diesem Satz!

Beispiel 3

(Brahms Op. 38)

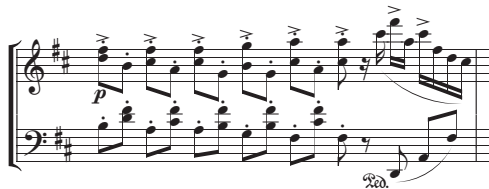
Hier konzentriert sich die Aufmerksamkeit von Anfang an auf die Melodiestimme, sodass der Rhythmus der Begleitung ohne Schwierigkeit als nachschlagend erkannt werden kann. Später im Verlauf eines Satzes, wenn der Takt im Bewusstsein des Hörers gefestigt ist, sind natürlich gerade bei Schumann oder Brahms Verschleierungen des Metrums oft zu finden.

Kehren wir nun zum ersten Satz der Juon-Sonate zurück. Kaum hat der Hörer den Rhythmus des Zusammenspiels beider Instrumente richtig erfasst, wird er wiederum mit einer rhythmischen Struktur überrascht, die auf Anhieb nicht leicht zu durchschauen ist. Wir wollen sie sozusagen unter dem Mikroskop ansehen: es handelt sich um einen einzigen Takt, der aber gleich zweimal kommt.

Beispiel 4: Fortsetzung von Thema A des 1. Satzes (Beispiel 1)

Sicher gibt es auch bei Brahms oft Stellen, in denen Synkopen gegen Triolen stehen, aber die glitzernden Triolen dieser Klavierstimme beginnen nach dem ersten Schlag (wie vorher die Synkopen) und gehen melodisch gerade nicht im Triolenrhythmus, denn die höheren Töne werden als betont empfunden, und wahrscheinlich wird man auch die Sechzehntel nur als etwas raschere Weiterführung des zweitönigen Motivs hören. Wenn Sie die Klavierbegleitung allein langsam hören könnten, müssten Sie sie ungefähr so auffassen:

Beispiel 5



Mit diesem wiederum notwendigerweise zuerst falsch aufgefassten Takt gehen die Akzente der Viertel und Achtel in der Bratschenstimme ganz und gar nicht zusammen: Synkopen und Triolen treffen ja nie aufeinander. Erst beim zweiten Mal, im Takt 7, lässt sich die Bratsche vom Triolenrhythmus mitreißen.

Eine gleiche kleine, absichtliche Verunsicherung des Hörers findet sich beispielsweise auch am Anfang von Op. 6, Op. 26 Nr. 3, Op. 28 Nr. 3 sowie, kombiniert mit anderen rhythmischen Verwirrspielen, am Anfang des ersten Violinkonzertes Op. 42. Im ersten Satz der Violinsonate Op. 7 ist das Missverständnis dagegen wegen der Fermate weniger auffällig.

Eine zweite rhythmische Besonderheit, ebenfalls ein rhythmisches Verwirrspiel, ist am Anfang des zweiten Satzes der Bratschensonate zu beobachten. Von Takt 1 an und beispielsweise ab Takt 16 spielt die Bratsche Melodiebögen, die sich anscheinend überhaupt nicht in einen regelmässigen Takt einordnen lassen. Versuchen Sie, im nächsten Beispiel die Taktstriche einzusetzen! Es wird Ihnen nicht ohne weiteres gelingen.

Beispiel 6: 2. Satz, Thema A

Adagio assai e molto cantabile



Wenn Sie auch die Begleitung hören, vernehmen Sie zwar oft im Klavier hilfreiche Viertel, aber ob es ein Dreier- oder ein Vierertakt ist, bleibt doch unklar. Ärgern Sie sich nicht darüber, sondern geniessen Sie den rhythmischen Schwebezustand!

Der ganze Satz ist im Viervierteltakt geschrieben, aber die Linien schwingen so frei darüber hinweg, dass wir dieses Metrum kaum wahrnehmen können. Bei Takt 16 spielt übrigens das Klavier die obere Melodie: die zwei Linien passen „zufällig“ ausgezeichnet zusammen!

Versuchen wir das Spielchen „Taktstriche einsetzen“ noch ein zweites Mal beim zweiten Thema des zweiten Satzes, das von lustig hüpfenden Sechzehnteln umspielt wird. Die Akzente werden vom Komponisten verlangt. Ich gebe aber hier nur die oberste und die unterste Stimme des Klaviers wieder:

Beispiel 7: 2. Satz, Thema B.



(Wenn Sie die Lösung nicht selber herausfinden, dürfen Sie im Katalogteil nachsehen.)

Das zweite Thema des ersten Satzes steht im 5/4-Takt, und schon diese bei Juon überaus häufigen asymmetrischen Taktarten (5/4, 7/4 etc.) sind für manche Hörer etwas Ungewohntes. Aber das ist noch nicht alles: (In unserem Beispiel wird nur die Klavierstimme wiedergegeben; die Viola spielt erst vom fünften Takt an eine Mittelstimme.)

Beispiel 8: 1. Satz, Thema B



Hier haben wir es mit richtiger Polyrhythmik zu tun. Sie sehen (und mit etwas Übung können Sie es sicher auch hören!), dass die Begleitung dieser Fünfteltakte zuerst aus Dreiviertel-takten mit nachschlagenden Achteln besteht, bei der arpeggierten Wiederholung des Themas aber dann aus Grüpplein von drei Achteln (nicht Triolen!) die erst am Schluss, durch eine Achtels-pause getrennt, zu einem 2/4-Takt werden.

*

Kleiner Exkurs: Bemerkungen zur Polyrhythmik

Der Anfang der *Trio Caprice* Op. 39 lautet folgendermassen:



Beispiel 9



In der Begleitung herrscht der Dreierhythmus vor, nur zweimal unterbrochen von Zweiergrüppchen. Die Melodie des Cellos kümmert sich aber überhaupt nicht darum, sondern schwingt sich frei darüber hinweg, und es lässt sich kaum feststellen, wo ihre Akzente liegen, und in was für einem Takte man sie notieren müsste. Das Ganze ergibt ein ruhig schwebendes Band von Klängen, bei denen man sich nicht zu fragen braucht, in welchem Takte die Musik aufgeschrieben wurde.

Es kommt oft vor, dass Juon unregelmässige Rhythmen in einem gleichbleibenden Takt schreibt. Als Beispiel sei hier der Anfang des fünften Satzes aus dem Sextett Op. 22 zitiert: links das Schriftbild, daneben der eigentliche Rhythmus. Natürlich sollten auch die Interpreten in diesem Rhythmus denken und spielen, nicht mit den regelmässigen Taktstrichen.

Beispiel 10

Schriftbild:  Klangbild: 

Ein weiteres hübsches Beispiel findet man im vierten Satz der Trio-Miniaturen, die zu Juons meistgespielten Werken gehören. Es ist Juons eigene Bearbeitung eines Satzes aus den Tanzrhythmen Op. 24, der mit der Kombination von 2/4- und 3/4Takt spielt. Hier die Takte 42 ff.:

Beispiel 11

Vivo



Den kühnsten Versuch in dieser Hinsicht zeigt aber zweifellos das dritte der Lieder von Op. 21 aus dem Jahre 1907. Der Text von Johannes Schlaf trägt die Überschrift *Der einsame Pfeifer*.

Ich kam zu einer Wiese	Er piff für sich,
Im roten Abendschein.	Sie tanzten für sich,
Da tanzten ihrer zweie,	Aber die Weise war
Doch einer sass allein.	Dreien gemein;
Ein dunkler Hagrer sass im Gras,	Klang so voll Zorn und Sehnsucht
Der piff den Zwei'n	In's ferne, ferne Abendrot hinein.
So sonderlichen Tanztakt.	

(Das Notenbeispiel finden Sie im Katalogteil.)

Die Singstimme schreitet im Viervierteltakt weiter, bis zum letzten Wort. Zunächst ist sie unbegleitet, aber bei der Stelle „tanzten ihrer Zweie“ beginnt im Bass der Klavierbegleitung ein Dreiachteltakt, der erst am Schluss, bei „Ins ferne Abendrot hinein“, etwas ins Stocken gerät. Vom achten Takt an aber, wo der „dunkle Hagre“ erscheint, spielt der Pianist mit der rechten Hand den „sonderlichen Tanztakt“ der Flöte dazu, und das ist ein Fünfacheltakt!

Vielleicht denken Sie, das habe eher mit intellektueller Spielerei zu tun als mit Musik, und deshalb möchte ich Ihnen als Beispiel unbedingt überzeugender polyrhythmischer Gestaltung noch eine meiner Lieblingsstellen aus einem meiner Lieblingswerke Juons zeigen: bei Ziffer 22 in der *Legende* Op. 83 heisst es:

Beispiel 12: (Allegretto)

*

Bevor wir uns die formale Gestaltung der Bratschensonate näher ansehen, möchte ich noch die Themen des dritten Satzes mitteilen. Er beginnt mit einer weit geschwungenen achttaktigen Unisonomelodie, bei der rhythmisch höchstens die „zu früh“ erklingenden Schlussstone auffallen:

Beispiel 13: 3. Satz, Thema A

Allegro moderato

Nach einer ersten Steigerung ertönt, wie im ersten Satz wieder synkopisch begleitet, das Dreiklangsthema der Bratsche, das sich in einer wundervollen rhythmischen Freiheit entfaltet.

Beispiel 14: 3. Satz, Thema B

Damit haben wir das Themenmaterial kennengelernt und können nun die Form der ganzen Sonate beschreiben.

*

2. Bemerkungen zur Form

(Das Schema am Schluss dieses Kapitels kann die Übersicht erleichtern.)

Erster Satz

Die Gliederung lässt sich leicht erkennen. Das Dreiklangsthema herrscht in D-Dur (Beispiel 1) bis zum Takt 24, dann wechseln nicht nur der Takt und die Tonart, sondern auch das Tempo: Pochissimo meno mosso lautet die Bezeichnung für das 5/4-Thema in gis-Moll (Beispiel 8).

Im Takt 48 kehren wir zum Tempo I zurück, nicht aber zur D-Dur-Vorzeichnung des Anfangs. Es stehen keine Vorzeichen im Schlüssel. Wir haben es offensichtlich mit einem Mittelteil zu tun, der deutlichen Durchführungscharakter hat. Die Anlage erinnert sofort an den klassischen Sonatensatz, aber die Tonarten im Tritonus-Abstand (D – gis) sind höchst unkonventionell.

Die zwei Kreuze stehen erst wieder vom Takt 64 an, mitten im Übergang, und im Takt 68

intoniert die Bratsche wieder wie am Anfang ihr Dreiklangsthema in D-Dur. Im Takt 91 erscheint wieder das zweite Thema im 5/4Takt, aber diesmal steht ein b als Vorzeichnung. Es steht nun nicht mehr in gis-Moll, wie bei seinem ersten Auftreten, sondern in d-Moll. Von Takt 114 an sind wieder die zwei Kreuze von D-Dur vorgeschrieben, und dieser letzte Teil hat deutlichen Codacharakter.

Den Mittelteil, der im Takt 48 beginnt, müssen wir noch etwas näher betrachten. Er gliedert sich seinerseits in zwei Teile. Im ersten herrscht das kantable Dreiklangsthema und wird in verschiedenen Tonarten vorgeführt: E-Dur in der Bratsche, dann a-Moll im Klavier, darauf bringt es wieder die Bratsche in F-Dur, dann das Klavier in b-Moll. Von Takt 57 an taucht plötzlich ein Martellatothema auf, das vom zweiten Teil des Anfangsthemas (Beispiel 4) abgeleitet ist:

Beispiel 15: imitatorische Durchführung im 1. Satz

Nach dieser kurzen, heftigen Engführung beruhigt sich die Stimmung, aber nur um Anlauf zu nehmen zum Fortissimo-Höhepunkt des Satzes im Takt 66/67. Der ganze Satz hat 123 Takte.

Der zweite Satz ist nach dem Schema ABA sehr einfach gebaut. Der erste Teil ist mit Adagio assai e molto cantabile überschrieben (Beispiel 6 zeigte das Thema). Im Takt 34 beginnt poco scherzando der Mittelteil (unser Beispiel 7), und von Takt 56 an führt das erste Thema allmählich zum ganz ruhig verklingenden Schluss. Man könnte sagen, dieser Satz sei eine Kombination von langsamem Satz und Scherzo.

Der dritte Satz bringt die Themen, die wir als Beispiel 13 und 14 mitgeteilt haben: das erste schreitet vor allem in Sekundschritten weiter, im Takt 46 erklingt das zweite, dessen Anfang auf dem Dreiklang beruht. Als Tempobezeichnung steht hier Poco meno mosso. Es ist verwandt mit dem ersten Thema des ersten Satzes. Das Tempo I erscheint wieder im Takt 83 und bringt das erste Thema jetzt in F-Dur, dann führt es über G-Dur, A-Dur und mit weiteren Modulationen zu einer Steigerung, in deren Verlauf eine weit geschwungene Achtelbewegung imitatorisch durchgeführt wird. Ihre Bewegung ist aus dem Dreiklangsthema (Beispiel 14) abgeleitet.

Beispiel 16: imitatorische Durchführung im 3. Satz

Von Takt 124 an übernimmt wieder das erste Thema die Führung. Es ist jetzt anders „orchestriert“, aber der Teil entspricht sonst dem Anfang des Satzes. Auch die Wiederkehr des Poco meno mosso im Takt 169 ergibt sich ganz natürlich. Im Takt 205 (Tempo I) mündet der Satz auch wieder in eine sich immer mehr beruhigende Coda.

Schon im Takt 17 ff. war in der Bratsche zum ersten Mal ein auffälliges chromatisches, dreitöniges Motiv aufgetaucht, zuerst in Vierteln, dann in Achteln und schliesslich in Triolen:

Beispiel 17



Dieses Dreitonmotiv wird jetzt, zweihundert Takte später, in Vierteln wieder aufgenommen, aber hier verlangsamt es sich: es werden Halbe daraus, dann punktierte Halbe, und so entsteht ein auskomponiertes Ritardando. Anstatt dass der Satz aber im Diminuendo verklingt wie die ersten beiden, führt ihn ein *poco a poco cresc.* zum mächtigen, aber keineswegs pathetischen Fortissimoschluss.

Die untenstehende Formübersicht macht nochmals deutlich, dass den beiden Ecksätzen genau das gleiche Formprinzip zugrunde liegt: A – B – C¹/C² – A – B – Coda. Da im ersten Satz das Thema A auf dem Dreiklang beruht, im dritten jedoch das Thema B, wird der symmetrische Bau der ganzen Sonate noch verdeutlicht. Die Wiederkehr des Dreiklangthemas am Schluss der Sonate wirkt wie eine Erinnerung an den Anfang des ersten Satzes, ein Eindruck, der auch durch die Synkopen der Begleitung noch verstärkt wird. Es ist aber wirklich eine Erinnerung, nicht eine Wiederholung. Dass diese beiden gleich gebauten Sätze einen Mittelsatz einrahmen, der seinerseits symmetrisch angelegt ist, vervollständigt unseren Eindruck: die Sonate ist ein Werk von durchdachter, kristallklarer und doch organischer, keineswegs nur konventioneller Gliederung.

I. Moderato

	Taktnummern			Länge
A	2 – 24	Dreiklangthema	D-Dur	(1+)23 Takte
B	25 – 47	5/4Takt, meno mosso	gis-Moll	23 Takte
C1 (1. Durchführung)	48 – 56	modulierend		9 Takte
C2 (2. Durchführung)	57 – 67	imitatorisch		10 1/2 Takte
A	68 – 90	Dreiklangthema	D-Dur	(1/2+)23 Takte
B	91 – 113	5/4Takt, meno mosso	d-Moll	23 Takte
Coda	114 – 123		D-Dur	10 Takte

II. Adagio assai e molto cantabile

A	1 – 33	Langsamer Satz	C-Dur	33 Takte
B	34 – 55	Scherzando	e-Moll	22 Takte
A	56 – 79	Langsamer Satz	C-Dur	24 Takte

III. Allegro moderato

A	1 – 45	Thema in Sekundsritten	d-Moll	45 Takte
B	46 – 82	Dreiklangthema	F-Dur	37 Takte
C1 (1. Durchführung)	83 – 99	modulierend		17 Takte
C2 (2. Durchführung)	100 – 123	imitatorisch		24 Takte
A	124 – 168	Sekundschritte	d-Moll	45 Takte
B	169 – 204	Dreiklangthema	G-Dur / D-Dur	36 Takte
Coda	105 – 226		D-Dur	22 Takte