

**Thomas Badrutt**

# **Paul Juon**

**Leben und Werk**  
**Thematisches Verzeichnis seiner Kompositionen**

**Mit Beiträgen von**  
**Jacques Viret**  
**Laurent Klopfenstein**  
**Nicole Kurmann**

Revision und Ergänzungen der 2. Auflage 2010: Ueli Falett  
3. durchgesehene Auflage 2014

Herausg.: Institut für Kulturforschung Graubünden ikg • Internationale Juon Gesellschaft IJG

Foto Umschlag: Dokumentationsbibliothek Walter Labhart

Dieses Buch wurde ausgearbeitet im Auftrag und mit der Unterstützung des  
**Instituts für Kulturforschung Graubünden ikg, Reichsgasse 10, CH-7000 Chur**

Es ist erhältlich bei der  
**Internationalen Juon Gesellschaft IJG, [www.juon.org](http://www.juon.org)**

Umschlaggestaltung: Sonja Schenk, TypoGrafik, Zürich  
Druck: Digitalis Print GmbH, Chur

1. Auflage Oktober 1998
- 2., revidierte, aktualisierte und ergänzte Auflage April 2010
3. durchgesehene Auflage 2014

## Vorwort

Dieser Katalog möchte eine Übersicht geben über sämtliche Kompositionen von Paul Juon. Er ist nicht nur für Musikwissenschaftler gedacht, sondern für alle Musikliebhaber, zu denen ich nicht zuletzt auch die ausübenden Musiker rechne.

Weitaus die meisten Werke und eine grosse Sammlung von Dokumenten aller Art (Programmzettel, Zeitungsausschnitte, Briefe, persönliche Dokumente etc.) sind in der Bibliothèque cantonale et universitaire in Lausanne greifbar, im **Fonds Paul Juon** (FPJ), der aus dem Nachlass des Komponisten entstanden ist. Wenn also in meinem Katalog nichts anderes erwähnt wird, sind die zitierten Dokumente dort zu finden; allerdings nicht immer ohne Schwierigkeiten, denn die Dokumente sind noch nicht alle geordnet. Zu den Werken hingegen ermöglicht auch der neue Katalog der BCU den Zugang.

Dem Verfasser dieses Kataloges, Herrn Jean-Louis Matthey, wie auch dem Direktor der BCU, Herrn Hubert Villard, danke ich für die äusserst angenehme Zusammenarbeit und die grosszügige Unterstützung meiner Arbeit. Auch den Autoren der beiden französischen Arbeiten, Prof. Jacques Viret und Prof. Laurent Klopfenstein, danken wir ganz herzlich für die Abdruckserlaubnis, ebenso Frau Nicole Kurmann für ihre Mitarbeit.

Dem Lienau Verlag danke ich für die freundliche Erlaubnis zum Abdruck der „Grossen Selbstbiographie in sieben Bänden“, des „letzten Briefes“ und der Themenanalyse, die Juon für die A-Dur-Sinfonie geschrieben hat, sowie für den liebenswürdigen Empfang und die wertvolle Unterstützung, die mir in Frankfurt zuteil wurden.

Mein ganz besonderer Dank gebührt aber Frau Aja Erguine, der Tochter Paul Juons. Ihr verdanke ich unzählige Anregungen und Auskünfte über ihren Vater. Sie hat mir auch die Manuskripte und Ausgaben aus ihrem Besitz grosszügig zur Verfügung gestellt, und mit ihrer Erlaubnis durfte ich Kopien davon in der BCU ablegen. Ich danke ihr für das Vertrauen und die Freundschaft, die sie mir entgegenbringt. Ein Besuch bei ihr in Sainte-Geneviève-des-Bois ist für mich jedesmal ein Erlebnis. (*Anmerkung: Frau A. Erguine ist 2001 gestorben mit 101 Jahren.*)

Die einleitende biographische Darstellung habe ich bewusst sehr persönlich gehalten. Sie ist eine Collage aus Dokumenten, die zum grössten Teil noch nirgends publiziert worden sind. Im letzten Kapitel der Einleitung („Was erzählt die Legende?“) habe ich versucht, Juons Werk im Überblick vorzustellen. Der Titel soll andeuten, dass es sich nicht um eine musikwissenschaftliche, sondern eher um eine literarische Betrachtungsweise handelt. Auch dieses Kapitel soll persönlich gefärbt sein dürfen und so mit dem ersten einen Rahmen bilden für die musikwissenschaftlichen Beiträge von Jacques Viret, Laurent Klopfenstein und Nicole Kurmann.

Mit der Sekundärliteratur über Paul Juon steht es schlimm. Es gibt bis heute zwar viele kleine Zeitungsartikel, aber nur eine einzige etwas ausführlichere allgemeine Publikation, nämlich:

**Walter Labhart**, Kammermusikwerke von Paul Juon, Dokumentation für das Zürcher Musikpodium, 1989. Labhart schrieb auch zahlreiche Zeitungsartikel und ist sicher der beste Kenner von Juons Werk.

Im Jahre 1940 plante **Eberhard Preussner** ein Buch über P. Juon, doch wurde die Arbeit des Krieges wegen nicht fertiggestellt. Das Manuskript (43 Seiten, mit 58 Notenbeispielen) umfasst die Kapitel: Schaffen und Leben – Klaviermusik (inkl. kleine Violinstücke und Gesangsmusik) – Kammermusik – Orchestermusik. Es liegt im Archiv Lienau in Frankfurt, doch darf der Verlag es aus rechtlichen Gründen nicht aus der Hand geben. Der Verfasser Dr. Preussner lebte später in Salzburg und sei zusammen mit Karajan der leitende Mann der dortigen Festspiele gewesen. Vom selben Autor erschien schon am 11. Juni 1926 in der „Allgemeinen Musik-Zeitung“ Berlin ein sehr bemerkenswerter Artikel über Juon, den wir Seite E 72 – 74 wiedergeben.

Das im Dizionario der UTET vol. 4 im Artikel über Paul Juon erwähnte Buch („R. Stapelberg, F. J., Leben und Werk“) handelt nicht von „Pavel Fedorowitsch Juon“, sondern von Fritz Jöde.

Von den musikalischen Nachschlagewerken ist immer noch der Artikel von Thomas-M. Langner in *Musik in Geschichte und Gegenwart* (1958, Band 7, 389ff) der ausführlichste, aus dem die meisten späteren schöpfen. Vom selben Autor stammt auch der Artikel in der „Neuen Deutschen Biographie“ 10, 1974.

Die Notenbeispiele wurden geschrieben mit *Composer's Mosaic* 1.5 (Mark of the Unicorn, Inc.) und dann in eine PageMakerdatei eingesetzt.

Thomas Badrutt  
Chur, den 13. Oktober 1998

## Vorwort zur 2. Auflage

Diese revidierte und aktualisierte Auflage des unverzichtbaren Juon-Handbuches hat drei Ziele.

Der grösste Eingriff betrifft die völlige Neugestaltung der Discographie und der Hinweise darauf. In den 12 Jahren seit der ersten Auflage hat es so viele Einspielungen gegeben, dass nur noch eine Liste nach Opuszahlen sinnvoll ist. Sie löst die ehemalige Darstellung nach Ausführenden ab und ist gleichzeitig ein erfreulicher Spiegel der angestrebten Eigendynamik, die um die Wiederbelebung von Juons Werk festzustellen ist. (Den jeweils aktuellen Stand finden Sie auf [www.juon.org/Discographie](http://www.juon.org/Discographie).)

Zweitens eliminiert sie zahlreiche Druckfehler und aktualisiert z.B. Adressen.

Aktualisierungen betreffen aber in erster Linie neue Forschungsergebnisse, auch neue Publikationen. Wichtig war mir dabei, behutsam mit den Texten von Thomas Badrutt umzugehen, die Qualität und Gültigkeit ihrer Aussagen nicht anzutasten.

Liebefeld, im April 2010

Ueli Falett, Geschäftsführer der IJG

# Inhalt

## Einleitungsteil

### Thomas Badrutt

Dokumente zur Biographie	
I. Lebenslauf	E 7
II. Paul Juon und Graubünden	E 8
III. Weitere Zeugnisse	E 11
IV. Die Jahre in Vevey: Exil, Krankheit und die letzten Kompositionen	E 17
V. Nachleben	E 24
Hinweis auf die Internationale Juon Gesellschaft	E 25
Anmerkungen	E 27

### Jacques Viret

La musique de Paul Juon, ou les charmes d'un modernisme discret	E 28
Zusammenfassung	E 32

### Laurent Klopfenstein

Paul Juon: Profil d'une oeuvre	E 33
Zusammenfassung	E 36

### Thomas Badrutt

Rhythmus und Form in Juons Bratschensonate.	
Eine Unterrichtsstunde über Juons Kammermusikwerke	E 37

### Nicole Kurmann

Zwischen Hommage und Identitätssuche.	
Paul Juons Sextett op. 22 im Vergleich mit dem Klavierquintett op. 34 von Johannes Brahms	E 45
Anmerkungen	E 52

### Thomas Badrutt

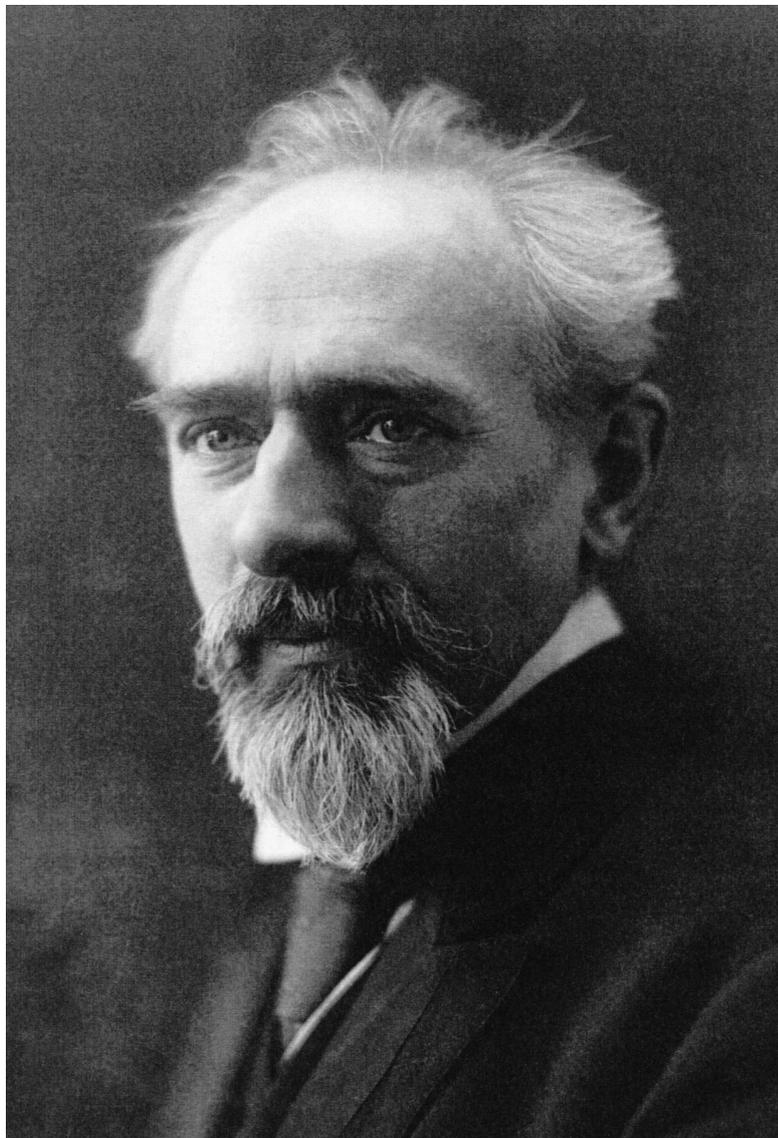
Was erzählt die Legende? Paul Juons Werke im Überblick	
I. Vokal oder instrumental?	E 54
II. Die Sprache der Klavierwerke	E 58
III. Die Meisterwerke der Kammermusik	E 63
IV. Orchesterwerke	E 68

## Katalogteil

Erklärung der Abkürzungen	neben Seite	1
Thematisches Werkverzeichnis Op. 1 - 99		1-114
Anhang: Werke ohne Opuszahl A1 - A12		115-139
Bearbeitungen und theoretische Schriften		140
Erhaltene Autographen		141
Tonaufnahmen der Schweizerischen Radiostudios		142

## Verzeichnisse

Discographie		144
Bibliographie		146
Werkverzeichnis	nach Opuszahl	148
	nach Besetzung	150
Register		152



# Thomas Badrutt

## Dokumente zur Biographie

### I

#### Lebenslauf

- 1872 Paul Juon wird am 8. März in Moskau geboren. Sein Vater, Theodor Friedrich Juon (\* 14. 12. 1842 in Goldingen) war der Sohn eines Zuckerbäckers, der ca. 1830 aus Masein bei Thusis (Kanton Graubünden) ausgewandert war. Paul besucht die deutsche Realschule in Moskau.
- 1885 Erste Kompositionsversuche.
- 1889 Eintritt ins Konservatorium, zunächst Violinstudien bei Jan Hřfimalý. Kompositionsstudien bei Sergej Tanejew und Anton Arensky.
- 1894 Frühestes gedrucktes Werk: Zwei Romanzen (Gesang und Klavier, Privatdruck Moskau) Kompositionsstudien bei Woldemar Bargiel an der Hochschule für Musik<sup>1</sup> in Berlin.
- 1896 Heirat mit Katharina Schachalowa. – Mendelssohn-Preis für Komposition. – Wahl als Theorie- und Violinlehrer an das Konservatorium von Baku. Er organisiert eine Serie von Quartettabenden, für die er in der Zeitung „Kaspi“<sup>2</sup> ausführliche Vorbesprechungen schreibt. Der Aufenthalt dauert aber nur etwa ein Jahr. – Am 24. August wird in Kislovodsk (Nord-Kaukasus) die Sinfonie Op. 10 aufgeführt, im selben Jahr in Kislovodsk und in Tiflis auch die Oper Aleko. Beide bleiben ungedruckt, die Partituren sind aber erhalten, ebenso die frühen Programmzettel und Rezensionen bis ca 1902.
- 1898 Übersiedlung nach Berlin. Seine ersten Werke erscheinen bei der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung (Rob. Lienau).
- 1900 Übersetzung von Anton Arenskys *Leitfaden zum praktischen Erlernen der Harmonie*.
- 1901 Juons eigene *Praktische Harmonielehre* (I. Lehrbuch, II. Aufgabenbuch) erscheint bei Schlesinger. – Stipendium der Franz Liszt-Stiftung.  
Übersetzung der *Tschaikowsky-Biographie* von Modest I. Tschaikowsky (2 Bände, Moskau/Leipzig 1903)
- 1905 Fritz Steinbach führt in Meiningen die A-Dur-Sinfonie Op. 23 mit grossem Erfolg auf. Juon ist Hilfslehrer an der Hochschule für Musik.
- 1906 Joseph Joachim beruft ihn als ordentlichen Professor für Komposition an die Hochschule für Musik in Berlin, wo er bis 1934 unterrichtet. Von seinen Schülern seien Hans Chemin-Petit, Philipp Jarnach, Heinrich Kaminski, Stefan Wolpe, Pantscho Wladigeroff erwähnt.
- 1911 Tod seiner Frau Katharina. Aus dieser ersten Ehe stammen die Kinder Ina, Aja und Ralf.
- 1912 Ehe mit Marie (genannt Armande) Hegner-Günthert von Vevey, der Witwe seines Freundes Otto Hegner. Die drei Kinder aus dieser zweiten Ehe heissen Stella, Irsa und Rémi. – Erste amerikanische Ausgaben: Prospekt der Boston Music Co.
- 1915-18 Juon arbeitet als Dolmetscher in einem Gefangenenlager in Heiligenbeil (Ostpreussen)
- 1919 Mitglied der Preussischen Akademie der Künste.  
Neuausgabe des *Handbuches für Harmonie*.
- 1926 27. September: Konzert in Vevey: Op. 60, Op. 54, Op. 70 und Op. 39 mit dem Komponisten am Klavier, Alphonse Brun (Violine) und Lorenz Lehr (Violoncello)
- 1929 der Beethoven-Preis wird ihm verliehen, zusammen mit Josef Haas.  
Publikation der *Anleitung zum Modulieren*.
- 1930 in England erscheint eine erste Schallplattenaufnahme der *Kammersinfonie* Op. 27.
- 1934 Paul Juon geht vorzeitig in Pension und lässt sich in Vevey nieder.
- 1938 Die *Rhapsodische Sinfonie* Op. 95 wird mit sehr grossem Erfolg an den Reichsmusiktagen in Düsseldorf uraufgeführt.
- 1940 Am 21. August stirbt Paul Juon in Vevey, wird aber in Langenbruck (BL) begraben. Gedenkkonzerte in Zürich, Berlin u.a. mit der *Sinfonietta capricciosa* Op. 98.

## II

## Paul Juon und Graubünden

Man schrieb das Jahr 1917. Maria Rosina („Mili“) Juon, eine neunzehnjährige Churer Musikstudentin, die am Konservatorium Zürich studierte, hatte einige Violinstücke eines Komponisten kennengelernt, der den gleichen Namen trug wie sie: Paul Juon. Sie wusste von ihm eigentlich nur, dass er berühmt war, und dass seine Musik ihr gefiel. Eines Tages fasste sie sich ein Herz und schrieb einen Brief nach Berlin, in dem sie einige ihrer älteren Familienangehörigen und Vorfahren aufzählte und den Komponisten fragte, ob sie nicht etwa miteinander verwandt seien.

Der Komponist antwortete ihr mit folgendem Brief:

z.Z. Heiligenbeil / Ostpr.  
d. 12. Dez. 1917

*Sehr geehrtes Fräulein!*

*Wie ausserordentlich mich Ihr frndl. Brief interessiert und erfreut hat, kann ich Ihnen gar nicht sagen! Ihre Vermutung ist durchaus zutreffend: Viktor Juon ist mein Vetter, mein Vater (vor 5 Jahren gestorben) hiess Theodor und mein Grossvater Simon. Nun möchte ich aber brennend gern wissen, in welchem Verwandtschaftsverhältnis Sie zu uns stehen und möchte Sie recht sehr bitten, mir Aufklärung darüber zu geben. Schon seit langer Zeit trage ich mich mit der Absicht, nach Graubünden zu fahren und dort nach meinen Vorfahren zu forschen und event. Verwandte aufzufinden. Ich bin oft in der Schweiz gewesen, [habe] aber niemals Zeit gehabt, meinen Plan auszuführen. Nun kommt mir der Zufall entgegen (oder ist es Vorsehung??). Ich bin stets stolz auf meine schweizerische Herkunft gewesen. Mein sehnlichster Wunsch war und ist heute noch – den Rest meines Lebens in der Schweiz verbringen zu können. Du liebes schönes Schweizerland!! Meine Frau ist auch Schweizerin<sup>3</sup> (aus Vevey am Genfer See). Wir besitzen in Langenbruck (Kanton Baselland) ein Hüsi und ein kleines Stückchen Land. Dort pflegten wir die Sommerferien zu verbringen und wollen, sobald der Krieg zu Ende ist, wieder dahin gehen. Es scheint, dass wir nicht mehr lange darauf zu warten haben werden. Und dann – besuchen wir Sie in Chur und Sie uns in Langenbruck, gelt? Wir müssen uns doch kennen lernen! Bis dahin wollen wir aber in Briefwechsel bleiben, wenn es Ihnen recht ist. Es wird Sie und Ihren Herrn Onkel Josua gewiss interessieren, noch einiges als Ergänzung der Angaben meines Veters Viktor (die ich anbei zurücksende) zu erfahren. Von allen dort angegebenen Verwandten habe ich ausser meinem Onkel Wilhelm und seinem Sohn, meinem Vetter Viktor, nur noch Nikolai Juon, den Sohn von Nikolai und Mathilde Juon kennen lernen können, und zwar in Helsingfors in Finnland vor etwa 6 Jahren. Er war damals Kommandant der Festung Sveaborg. Von meinen Geschwistern lebt meine ältere Schwester Mila auch in Berlin. (Ist das nicht sonderbar: Mili – Paul<sup>4</sup> und Mila – Paul?) Meine 3 Brüder Eduard (Direktor eines Bergwerks im Ural), Konstantin (Kunstmaler)<sup>5</sup> und Boris (Beamter in einem technischen Bureau) und die andern zwei Schwestern (Ina [Valentina] und Helene), sowie meine Mutter Emilie, geb. Gottwalt leben alle in Russland.*

*Nun für heute genug. Bitte grüssen Sie (wenn auch noch unbekannterweise) Ihre Eltern und den Onkel Josua und seien Sie selbst herzlichst gegrüsst*

von

*Paul Juon und Frau*

*Meine Adresse ist: Berlin W. 15*

*Joachimsthalerstr. 30*

*Ich halte mich augenblicklich zwar in Ostpreussen auf<sup>6</sup>, bin aber oft bei meiner Familie in Berlin.*

Dieser Brief fand sich unter den persönlichen Dokumenten in Juons Nachlass, der jetzt in der „Bibliothèque cantonale et universitaire“ von Lausanne aufbewahrt wird. Und in einem dicken Umschlag, der die zahlreichen Gratulationen zum sechzigsten Geburtstag des Komponisten enthält, fand sich auch ein Brief Milis, den ich mit der Erlaubnis ihrer Tochter hier publizieren darf. Fünfzehn Jahre waren unterdessen vergangen, und die Bekanntschaft hatte sich zu einer herzlichen Freundschaft entwickelt.

Thusis, den 14. März 1932

*Lieber Onkel Paul!*

*Wir haben die Kunde von Deinem 60en Geburtstag vernommen und möchten nicht unter denen fehlen, die Dir zum Eintritt ins neue Dezennium von ganzem Herzen das Glück des Ausruhens wünschen. Wir fragen uns, ob es Dir jetzt vergönnt ist, bei Deinen Lieben in der Schweiz zu leben, möchten wir dies Euch Allen doch so sehr wünschen.*

*Viel Zeit ist seit meinem letzten Wiedersehen mit Dir verflossen und doch liegen alle Erinnerungen an Dich und die lieben Deinen und an das fröhliche Dichkennenlernen so klar und deutlich in mir als läge alles gar nicht so weit zurück. Durch Onkel Eduard<sup>7</sup> ist es erwiesen, dass uns keine blutsverwandtschaftlichen Bande verbinden. Ich bin nur die Stimme gewesen, die Dich in Deine Bergheimat zurückrufen und Dich Deinen richtigen Verwandten entdecken sollte. Es erfüllt mich das Erlebnis mit inniger Freude und ich bitte Dich herzlich mir zu erlauben, Dich auch ferner Onkel nennen zu dürfen.*

*Wir leben in nächster Nähe Deines Dörfchens<sup>8</sup>. Noch ist das Bild winterlich. Ein wundervoll südlich blauer Himmel hebt sich über den leuchtenden Schneebergen. Wiesen und Wald sind von neuem Schnee bedeckt worden aber die Märzsonne ist durstig und wo sie sich wärmend gütlich tat, da ist der Erdboden frei und es wundern schon überall die kleinen ersten Blümchen daraus hervor. Das Gezwitscher um unser Haus am frühen Morgen ist auch fröhliche Frühlingsmusik und wir warten nur noch auf die blauen Enziane und Anemonen. Nach dem langen Winter ersehnt man hier den Frühling wohl doppelt.*

*Bei mir in der Stube knacken noch Birken und Eschen im Ofen und es trippelt etwas Kleines, das Du noch gar nicht kennst und unbedingt kennen lernen solltest auf ganz kleinen Schühlein herum. Wir haben ein Engelein im Haus und so kanns uns trotz der Ungewissheit der jetzigen Lage gar nicht schlecht gehen. Manchmal jauchzt es sogar und lärmt es bei uns wie in einer Judenschule, das ist wenn der Vater, die Mutter und das Kind ein Bisschen närrisch geworden sind. Unserm lieben Papa in Chur geht es gut und er ist ein glückseliger Grosspapa geworden.*

*Lieber Onkel Paul und Tante Armande, könntet Ihr uns nicht im Laufe dieses Jahres einmal besuchen? Wir haben zwei Gastbetten und wollten Euch hegen und verpflegen und Euch mit den Spezialitäten der Heimat füttern: mit Tatsch, mit Maluns, Conterserbock und Gnocchis, mit Plains, Crucants und Strözlas, mit Spiek, Farinazza und Büsecca, mit Caol di lonza, mit Andüccel, mit Lüganga da Müsan und mit Plain in Bögl. Dringt das alles nicht durch ein musikalisches Ohr bis in die Appetitgegend hinein und erweckt dort ein Wunschknurren und -klingen?*

*Wir grüssen Euch Alle tausendmal. Mögen Euch diese Zeilen bei bester Gesundheit und froh vereint treffen.*

*Von Herzen im Namen meiner Lieben*

*Deine Mili Schmid-Juon*

Soweit sich feststellen liess, ist der Wunsch nicht in Erfüllung gegangen: von einem Besuch Juons in Graubünden habe ich bis jetzt keine Spuren entdecken können. Im Jahre 1934 liess der Komponist sich vorzeitig pensionieren, aus Gesundheitsrücksichten, wie es heisst, und liess sich in Vevey nieder, wo er sich mit materieller Hilfe der befreundeten Familie Block eine kleine Villa („Casa mia“) hatte erbauen können. Heute gehört das Haus nicht mehr der Familie, steht aber noch an der Avenue Louis-Levade 2, in der Gegend der Kirche St-Martin<sup>9</sup>. (*Anmerkung: Seit 2004 Gedenktafel am Haus*)

Bis zu seinem Tode am 21. August 1940 lebte er am Genfersee, doch fand er keinen Anschluss an das Schweizer Musikleben. Auch im Nachlass von Otto Barblan<sup>10</sup>, der in der Kantonsbibliothek Graubünden aufbewahrt wird, finden sich keine Spuren von einer Bekanntschaft der beiden Musiker, die ja am Genfersee sozusagen Nachbarn waren. Juons grosse Bescheidenheit hinderte ihn daran, von sich aus den Kontakt zu suchen, und die Schweizer nahmen ihn nicht zur Kenntnis.

Noch ein weiteres Dokument zeigt die Bemühungen Juons um einen Besuch in seinem Heimatkanton Graubünden. Der Brief fand sich im Nachlass des damaligen Churer Musikdirektors Ernst Schweri, der übrigens auch der erste Violinlehrer von Mili Juon gewesen war. Das Original des Briefes wurde der IJG vom Sohn des Adressaten geschenkt und liegt nun in der BCU.

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/ Thusis 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<sup>11</sup>. 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 Kammerinfonie, daneben viele kleinere Stücke für Klavier und Violine; grössere Werke für Orchester habe ich nicht viel geschrieben: ausser der Sympho-*

*nie 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 Kammerinfonie 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, grüsst Sie und auch Ihre Frau Gemahlin bestens*

*Ihr ergebener*

*Paul Juon*

In den Churer Tageszeitungen der nachfolgenden Wochen ist kein Bericht über dieses „erste Auftreten in Chur“ zu finden. Wahrscheinlich liegt die Erklärung darin, dass Ernst Schveri damals bis zum Halse in den Vorbereitungen der Calvenmusik-Aufführungen steckte, und diese hat sehr wohl Spuren in den Zeitungen hinterlassen<sup>12</sup>.

Es macht also den Anschein, dass auch dieser Besuch nicht zustande gekommen ist.

\*

### III Weitere Zeugnisse

Eduard Juon charakterisiert in seiner Familiengeschichte<sup>7</sup> seinen Bruder folgendermassen:

... 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 Anspruchlosigkeit seinesgleichen sucht.

Zu Weihnachten 1942 schrieb der Verleger Robert Lienau (II.) seine Memoiren, die aber nicht veröffentlicht worden sind. Im Fonds Paul Juon (FPJ der Bibliothek von Lausanne) befindet sich ein Typoscript mit dem Titel *Ich erzähle / Erinnerungen eines alten Musikverlegers*. Darin (S. 45) erzählt Lienau, wie er Paul Juon kennengelernt hat:

[Zunächst wird ein Brief von Jan Sibelius<sup>13</sup> zitiert]

...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 Klavier-

stücke 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 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<sup>14</sup> 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 ernstesten. 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 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 [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.

So schildert Robert Lienau Juons Anfänge. Als er ihn einmal um eine ausführlichere Selbstdarstellung bat, erhielt er das folgende Dokument, das im Archiv des Lienau-Verlages aufbewahrt wird. 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 meinem 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. W. Bargiel<sup>15</sup> 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 bisschen“ 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.*

\* \* \*

Als Dokument ihrer Zeit sei auch die Urkunde wiedergegeben, mit der dem Komponisten die Verleihung des Mendelssohn-Stipendiums mitgeteilt wurde.

DAS CURATORIUM  
DER FELIX MENDELSSOHN-  
STAATSSTIPENDIEN.

Berlin, den 5. Oktober 1896.

  
Wir haben Ihnen auf Grund der eingereichten Compositionen ein Stipendium von Eintausend fünfhundert Mark aus der Felix Mendelssohn-Bartholdy Stiftung für Musiker verliehen. Wir hoffen dabei, daß Sie bestrebt sein werden, durch eigene Arbeit und durch sorgfältiges Studium der Partituren unserer großen Meister eine größere Reinheit des Satzes anzustreben, und Ihren Geschmack zu läutern, damit Ihr Talent zur vollen Wirkung gelange.  
Die General-Kassa des Königlich Preußischen Ministeriums der geistlichen Unterrichts- und medizinal-Angelegenheiten hier Behren-Straße 72 hat Anweisung, Ihnen den Betrag von 1500 Mark gegen vorher einzusendende Quittung zu zahlen.  
Die vorgelegten Compositionen bleiben, unbeschadet Ihrer Autorrechte, im Besitz der Stiftung.

DAS CURATORIUM  
DER FELIX MENDELSSOHN-  
STAATSSTIPENDIEN

Herrn Paul Juon zu Moskau

Berlin, den 5. Oktober 1896

Wir haben Ihnen auf Grund der eingereichten Compositionen ein Stipendium von Eintausend fünfhundert Mark aus der Felix Mendelssohn-Bartholdy Stiftung für Musiker verliehen. Wir hoffen dabei, daß Sie bestrebt sein werden, durch eigene Arbeit und durch sorgfältiges Studium der Partituren unserer großen Meister eine größere Reinheit des Satzes anzustreben, und Ihren Geschmack zu läutern, damit Ihr Talent zur vollen Wirkung gelange.

Die General-Kassa des Königlich Preußischen Ministeriums der geistlichen Unterrichts- und medizinal-Angelegenheiten hier Behren-Straße 72 hat Anweisung, Ihnen den Betrag von 1500 Mark gegen vorher einzusendende Quittung zu zahlen.

Die vorgelegten Compositionen bleiben, unbeschadet Ihrer Autorrechte, im Besitz der Stiftung.

Das Curatorium  
für die Verwaltung der Felix Mendelssohn-Bartholdy Staats-Stipendien für Musiker

(sig.) Joachim Radecke Bargiel

Auch das Dokument, das dem jungen Komponisten am 17. Oktober 1901 die Verleihung des Liszt-Preises mitteilte, ist im FPJ erhalten.

Am 25. April 1906 wird dem jungen Hilfslehrer seine „Bestallung“ mit folgenden Worten mitgeteilt:

*Nachdem ich den Komponisten und Musiklehrer  
 Paul Juon zum vollbeschäftigten ordentlichen  
 Lehrer an der Königlichen Akademischen Hochschule für Musik in Charlottenburg  
 ernannt habe, ertheile ich ihm diese Bestallung in dem Vertrauen, dass er seiner Majestät dem  
 Könige und dem Allerhöchsten Königlichen Hause in unverbrüchlicher Treue ergeben bleiben,  
 die Pflichten des ihm übertragenen Amtes in ihrem vollen Umfange mit stets regem Eifer erfül-  
 len und die Kunst zu fördern auch ferner bemüht sein werde. Für die von ihm zu leistenden  
 treuen Dienste soll er aller mit seinem Amte verbundenen Rechte sich zu erfreuen haben.*

*Nachdem ich den Komponisten und Musiklehrer Paul Juon zum vollbeschäftigten ordentlichen Lehrer an der Königlichen Akademischen Hochschule für Musik in Charlottenburg ernannt habe, ertheile ich ihm diese Bestallung in dem Vertrauen, dass er seiner Majestät dem Könige und dem Allerhöchsten Königlichen Hause in unverbrüchlicher Treue ergeben bleiben, die Pflichten des ihm übertragenen Amtes in ihrem vollen Umfange mit stets regem Eifer erfüllen und die Kunst zu fördern auch ferner bemüht sein werde. Für die von ihm zu leistenden treuen Dienste soll er aller mit seinem Amte verbundenen Rechte sich zu erfreuen haben.*

*Urkundlich ist diese Bestallung unter dem begedruckten Insiegel des Königlichen Ministeriums der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten von mir vollzogen worden.*

*Berlin den 25. April 1906.*

Der Ton der Verleihungsurkunde des Beethovenpreises<sup>16</sup> ist dann bedeutend trockener:

PREUSSISCHE AKADEMIE DER KÜNSTE  
Verleihungsurkunde

Der aus Anlass des 100. Todestages Ludwig van Beethovens im Jahre 1927 geschaffene  
Beethoven-Preis  
im Betrage von 10 000 RM ist in diesem Jahre zur Hälfte Herrn Professor Paul J u o n,  
Berlin verliehen worden. Die Verleihung wird hiermit urkundlich bestätigt.

Preussische Akademie der Künste

Berlin, den 26. März 1929

Der Präsident  
(sig.) M. Liebermann

Der Erste Ständige Sekretär  
Dr. Amerstorfer (?)

Ein Bericht von Paul Schwers in der *Allgemeinen Musikzeitung* 56 (1926), Nr. 14 vom 5. April, S. 404/405, „Die Beethovenpreise“, zeigt die damalige Berliner „Musikszene“ und spiegelt ein Problem wieder, das nicht nur damals aktuell war:

„Im jüngsten Konzert der Akademie der Künste wurde durch den hochwertigen Präsidenten Max Liebermann verkündet, dass der seitens der preussischen Akademie diesmal zur Ver-

teilung gelangende Beethovenpreis in Höhe von zehntausend Mark zu gleichen Teilen den beiden Tonsetzern Professor Paul Juon in Berlin und Professor Joseph Haas in München zugesprochen worden sei. Die ‚Jungen‘ werden wahrscheinlich schimpfen, dass zwei ‚Greise‘ und ‚Reaktionäre‘ auf diese Weise zu Geld und Ehren gelangt sind, während doch nur die gesinnungsträchtige neueste Generation – sie hört bekanntlich mit 35 Jahren auf – ein natürliches und gottgewolltes Recht auf Anerkennung und Moneten hätte. Es gibt aber auch Leute, die anders denken und die in diesem Fall der Meinung sind, dass vollbrachte Leistungen und anerkanntes Schaffen in dieser schlechten Welt immerhin noch mehr bedeuten als futuristische Seifenblasen. Und diese anderen Leute freuen sich sehr, dass die Wahl der Akademie auf zwei wirkliche Meister gefallen ist. Eine Zwischenfrage übrigens: Warum stiftet Herr Herzka, der grosse Zauberer der Universal-Edition, die ja doch wohl an den Johnny- und Dreigroschenoper-Tantiemen allerhand Kleingeld in die Kasse bekommen hat, nicht einmal einen, sagen wir Schönbergpreis? Wenn dieser dann etwa den Herren Alban Berg und Matthias Hauer zufiele, so würde kein vernünftiger Mensch ein Wort dagegen zu sagen haben. Übrigens stehe ich auf dem Standpunkt, dass gerade die eben genannten wirklichen Idealisten unter den Neutönern, die in ihrer Art auch etwas zu Wege gebracht haben, – nebst manchen anderen Modernen – ebenfalls durchaus als Beethovenpreiswürdig anzusehen sind...“

Am 24. Oktober 1930 brachte die Königsberger Allgemeine Zeitung einen Artikel, der ebenfalls in diesen Zusammenhang gehört:

#### **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...

Noch ein weiteres Dokument der Preussischen Akademie der Künste wird im Fonds Paul Juon in Lausanne aufbewahrt: ein Brief vom 1. März 1937, in dem Juon, der unterdessen Mitglied des Senates der Akademie geworden war, gebeten wird, Vorschläge für die neuen Preisträger einzureichen. In diesem Brief heisst es am Schluss bereits: „Mit kollegialem Gruss und Heil Hitler!“, und es gab keinen Mendelssohn-Preis mehr.

Damals lebte Paul Juon schon seit drei Jahren in Vevey. Ob er Vorschläge eingereicht hat, ist mir nicht bekannt.

## IV

### Die Jahre in Vevey: Exil, Krankheit und die letzten Kompositionen

Dass Gesundheitsrücksichten Paul Juon zum Rücktritt zwangen, war aber natürlich keineswegs nur ein Vorwand. Am 8. Februar 1935 schreibt er an seinen ehemaligen Schüler und Freund Hans Chemin-Petit<sup>17</sup>:

*Ich danke Ihnen für die erfreulichen Nachrichten. Von mir kann ich Ihnen leider solche nicht geben. Ich bin plötzlich ganz schlapp geworden und sitze augenblicklich in einer Klinik „zur Beobachtung“.*

Im Brief vom 4. März erzählt er dem selben Freund:

*Die Behandlung im hiesigen Krankenhaus ist ausserordentlich gewissenhaft. Mein Blut ist schon um 50 % besser geworden. Ich fühle mich auch selbst schon wesentlich kräftiger. Zum Schluss noch ein hübsches Geschichtchen, das mir Freude gemacht hat: als der Chefarzt des Krankenhauses, Prof. Michaud, mich zum ersten Mal sah und meinen Namen hörte, war er ganz erstaunt und sagte: Der Lieblingskomponist seiner Studentezeit. Damals hat er noch viel Klavier gespielt. Jetzt hat er keine Zeit mehr ...*

Solche erfreuliche Momente können aber zahlreiche Enttäuschungen nicht aufwiegen. Am 31. Oktober desselben Jahres schreibt er an Chemin-Petit:

*Der Berliner Rundfunk hat auf „später“ vertröstet, und der Hamburger hat überhaupt nicht geantwortet. Ich weiss nicht, was los ist, aber es scheint, dass im deutschen Rundfunk kein Platz mehr für meine Wenigkeit ist. Vielleicht nehmen es mir die Herren krumm, dass ich im Ausland lebe. Sie wissen ja nicht, dass ich schwerwiegende Gründe und die Genehmigung des Ministers dafür habe. Wie könnte man sie aufklären?*

Und am 16. April 1936: *Mir geht es leider noch immer nicht gut, kann mich garnicht recht erholen. Na, es wird schon einmal kommen. Ich lasse den Mut nicht sinken...*

Im Brief vom 5. Mai 1936 an Hans Chemin-Petit schreibt er resigniert:

*Deine Werke zu empfehlen, werde ich gewiss keine Gelegenheit versäumen. Für die Schweiz kann ich Dir leider nicht viel Hoffnung machen. Hier ist garnichts los. Und die grossen Herren in Zürich, Bern und Basel sind so unzugänglich, dass man es kaum wagt, an sie zu schreiben. Persönlich komme ich mit niemandem zusammen. Mein Befinden zwingt mich, sehr zurückgezogen zu leben...*

Diese gesundheitlichen Schwierigkeiten hatten zu einer richtigen Schaffenskrise geführt: im Verlagsverzeichnis wird kein einziges Werk aus den Jahren 1935/36 erwähnt. Erst am 18. Oktober 1936 schreibt er seinem Freund:

*Entschuldige bitte, dass ich Deinen Brief erst heute beantworte. Ich war sehr eifrig mit der Instrumentierung meiner neuen Suite [„Anmut und Würde“ Op. 94] beschäftigt. Jetzt ist sie fertig, und ich beginne mit der Reinschrift. Daraus kannst du ersehen, dass es mit meiner Gesundheit gut steht. Ich bin zwar noch in ärztlicher Behandlung, fühle mich aber ganz normal und kann tüchtig arbeiten.*

Am 11. April 1937: *Inzwischen habe ich meine Suitenpartitur an Lienau geschickt. Solltest Du sie zu Gesichte bekommen, dann urteile nicht zu streng, denn auch mein Stück will schlichte, einfache, leicht verständliche Musik sein. Sie ist ganz homophon und in Form und Instrumentierung altmodisch. Nun will ich aber endlich wieder an etwas Ernsteres rangehen. Habe genug Kleinkram geschrieben. Vielleicht wird mir das noch vergönnt sein. Zunächst aber muss*

*ich noch etwas Unangenehmes erledigen: eine kleine Operation. Ich muss mir eine sogenannte Cyste im Unterleib entfernen lassen. Hoffentlich wird die Sache gut gehen. In meinem Alter muss man allerdings auf Komplikationen gefasst sein.*

*Am 29. Juli 1937: 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.*

Es handelt sich bei diesem Werk um die „Rhapsodische Sinfonie“ Op. 95, die auch sonst in den Briefen oft besprochen wird. Am 23. November 1937 beschreibt er sie seinem Freund in ihrem ganzen Ablauf. Wir geben die Briefstelle im Katalog unter Op. 95 wieder.

*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) ...*

Trotz der Exilsituation gewinnt manchmal die gute Laune wieder die Oberhand, was sich oft in Sprachspielereien äussert. Am 11. Oktober 1938 schreibt er an Chemin-Petit:

*Die neue Faustumusik interessiert mich natürlich sehr. Auf Kaspars Tanz bin ich direkt begierig, denn für Tänze habe ich eine heimliche (nein: unheimliche) Liebe. Bin selbst gerade wieder dabei, Tänze für Orchester zu schreiben. Aber die nächste Sinfonie spukt mir auch schon im Kopf herum...*

Und im nächsten Brief (30. November 1938) liest man:

*... Schon lange haben wir nichts mehr voneinander gehört. Drum will ich wieder mal etwas ankurbeln. Damit meine ich mich, denn Du dirigierst, professionierst, komponierst, voyagierst, konferenzierst etc. wann solltest Du da noch scribieren? Ich aber sitze hier in einer musikalischen Wüstenei, wie in Verbannung und lechze dauernd nach Anregung, nach lebendiger Anre-*

gung. Das Radio ist nur ein sehr unvollkommener Ersatz dafür und gibt einem eigentlich mehr Ärger als Freude. Trost finde ich nur an meinem schönen Schreibtisch, wenn ein Notenpapier herausfordernd vor mir liegt. Man kann sich nicht enthalten, mit dem Bleistift draufloszustechen, oder ihm Tintengift einzuimpfen. Dadurch ist schon viel Unheil entstanden. Mein neuestes Unheil ist gerade fertig geworden. Es sind Tanz-Capricen [Op. 96], die mir, wie ich hoffe, ganz gut gelungen sind...

Begierig hat er immer wieder versucht, am Radio die Aufführungen eigener oder fremder Werke zu erhaschen:

Am 25. Oktober 1937: *Bravo – bravissimo!! Ganz prächtig hast Du musiziert. Wir alle haben zugehört und haben uns riesig gefreut über Deinen grossen Erfolg. Die Leute haben ja ganz toll geklatscht. Die Übertragung war leider nicht besonders, viel Lärm und Krach bekam man mit in die Ohren. Von Deiner Passacaglia nur einzelne Brocken vernommen, ebenso auch vom 1. und 3. Satz meiner Suite. Die anderen Sätze kamen ganz gut heraus ...*

Und am 13. Juni 1939 wieder: *Neulich gab es wieder Deine kleine Suite im Berliner Sender. Fein! Unsere Bemühungen aber, sie zu hören, blieben ohne Erfolg. In letzter Zeit kriege ich fast nichts mehr von dem, was ich hören möchte. Es ist einfach toll! Das Radio ist doch noch ein recht unvollkommenes Ding und macht mehr Verdruss als Freude: ein richtiges Nervengift. Ich glaube, ich schaff's mir wieder ab.*

Der Brief an seine Tochter Irsa vom 12. Februar 1939 mag uns als weiteres Zeugnis für das Juonsche Berufsethos gelten: *Ich bastle immer noch an meinen Tanz-Capricen 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 radriere ich „auf Deibel komm heraus“ und muss jeden Augenblick meinen Schreibtisch putzen ...*

Aber nicht nur eigene Werke werden kommentiert. Es finden sich auch einige Urteile über andere Komponisten in seinen Briefen.

Am 23. September 1938 schreibt er an Irsa: *... Kürzlich war hier wieder der russische Komponist Gretschaninoff. Ein sehr netter sympathischer Mensch. Er hat mir seine neue Messe vorgespielt. Ein sehr gut klingendes Stück, aber für mich nicht interessant, weil es nur allgemeine Phrasen enthält, die man schon tausendmal gehört hat. In der nächsten Woche, am Donnerstag 29, abends um 20 Uhr 10 dirigiert Chemin-Petit im Radio Hamburg ein Konzert, in dessen Programm auch meine Suite „Anmut und Würde“ steht. Das ist das Stück, das ihr in Venedig gehört habt. – Das Programm ist auch sonst interessant: ein Cello-Konzert von Chemin-Petit und Don Juan von Richard Strauss ...*

13. Juli 1939: *Das, was Strauss über die Macht der Musik schreibt, empfinde ich schon längst. Er selbst hält auch, wie es scheint, die ‚Salome‘ für sein bestes Werk. Darin bin ich mit ihm einig. Hinsichtlich der ‚Elektra‘ allerdings nicht, denn in dieser hat er m. E. die Fähigkeiten der Musik ‚übersteigert‘ und sie dadurch um ihre Wirkung gebracht.*

Am 23. Juli 1939 an Irsa: *... Kürzlich hörte ich eine neue Oper von dem Schweizer Komponisten Othmar Schoeck „Penthesilea“. Sie hat einen sehr starken Eindruck auf mich gemacht. Es ist ein ganz prachtvolles Werk, sehr tragisch. Diese Tragik ist in der Musik derart packend ausgeprägt, ohne aufdringlich zu werden, dass man bis zum Ende in äusserster Spannung zuhören muss. Ich habe in der neuen Musikkultur seit Sibelius noch nie ein so herrliches Stück gehört. Diese Musik schöpft aus den Urtiefen des Weltgeistes und berührt Dinge, vor*

welchen die menschliche Seele heiligen Schauer empfindet.

23. November 1937 an Chemin-Petit: ... *Zu dem Auftrag der Musikkammer beglückwünsche ich Dich herzlich. Eine Ouverture? Aber bitte nur keine akademische. Das Quintett von Bruckner kenne ich und liebe es auch. Kürzlich hörte ich per Radio die 6. von Sibelius. Ein herrliches Stück. Der Sibelius hat's mir überhaupt angetan: keine Musik packt mich so wie seine. Ich vergleiche ihn immer wieder mit Hamsun. Dieselbe Schlichtheit, dieselbe Konzentration und dieselbe unerhörte Glut. Dabei keine Spur von Pose ...*

An den Reichsmusiktagen in Düsseldorf (22. - 29. Mai 1938) wurde die „Rhapsodische Sinfonie“ Op. 95 im Eröffnungskonzert uraufgeführt. Das Programmheft stellt sie folgendermassen vor:

Die „Rhapsodische Sinfonie“, in reifem Meisterstil geschrieben, zerfällt bei freier Entfaltung der musikalischen Gestalt in zwei grosse Teile. Ihre sehr schöne, satztechnisch aufs feinste durchgebildete Tonsprache dient der Wiedergabe einer umfassenden Welt von tiefer Empfindung. Das Beiwort „rhapsodisch“ kennzeichnet nicht nur die phantasievoll wechselreiche und sehr kühne Aneinanderknüpfung ganz gegensätzlicher Gefühlsbereiche – es bezieht sich auch auf gewisse rhythmische Eigenarten der Einfälle.

Die Rezensionen in den Zeitungen von ganz Deutschland berichten von einem sehr grossen Erfolg. Freilich hat die hohe Zahl der Pressemitteilungen nicht nur musikalische Gründe, sondern auch propagandistische, politische. Es 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 das Konzert, an dem zuerst die *Ostmark-Ouvertüre* von Otto Besch, eine *Rhapsodie für Orgel und Orchester* von Johannes Rietz, sowie ein *Romantisches Konzert für Bratsche und Orchester* von Hans-Joachim Sobanski aufgeführt wurden. Hier seien nur zwei Ausschnitte wiedergegeben.

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 überlegenen gemeisterten Instrumentierungskunst. Es ist ein Werk, das auf Antrieb 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...

Am 5. Juli 1938 schreibt Juon, wiederum aus dem Exil in Vevey, an seinen Freund: ... *Wir leben noch voll und ganz in der Erinnerung an die wunderschönen Tage in Düsseldorf. Es gehört zwar nicht zu meinen Gepflogenheiten, mit meinen Werken hausieren zu gehen, aber diesmal möchte ich doch den schönen Erfolg meiner Sinfonie ein wenig ausnützen und sie verschiedenen Dirigenten anbieten. Ich möchte auch an Fritz Busch herantreten. Du kennst ihn ja, und seine Adresse? Glaubst Du, dass ich ihm einfach selbst schreiben sollte?*

Und am 26. Juli: ... *Es ist nett von Dir, dass Du meine Bratschensonate angehört hast. Auch ich hörte sie und fand die Ausführung recht gut. Erfreulicherweise wird in den paar Wochen*

*allerhand von mir gespielt. Gestern in München die Suite „Anmut und Würde“, heute vier Violinstücke in Frankfurt, kürzlich mein Violinkonzert im Kurzwellensender und manches andere. Hast Du die Sinfonie im Kölner Sender gehört? Du fragst, ob sich Andreae und Ansermet für die Sinfonie [Op. 95] interessieren würden? Ich glaube nicht, denn Andreae interessiert sich nur für ultra-moderne Musik und Ansermet macht lediglich Strawinski und Honegger. Diese Herren sind sehr einseitig eingestellt und ausserdem fürchterlich eingebildet. Jedenfalls habe ich nicht die geringste Lust, mich an sie zu wenden – Hat die Stagma<sup>18</sup> die am 1. 7. fällig gewesene Auszahlung getätigt oder noch nicht? – Mein „nervus compositoricus“ regt sich wieder ein wenig. Habe allerhand Pläne ...*

In diesen letzten zwei Jahren sind noch drei weitere Orchesterwerke entstanden: die oben bereits erwähnten Tanz-Capricen Op. 96, die Burletta Op. 97 für Violine und Orchester und die Sinfonietta capricciosa Op. 98.

Über die letztere, die er seiner Tochter Irsa widmen wird, schreibt er ihr am 23. Juni 1939:  
*... Ja, in letzter Zeit schreibe ich wenig Briefe, weil alle meine Gedanken auf eine neue Arbeit konzentriert sind und sich nicht so leicht von dieser Arbeit loslösen lassen. Es ist wieder ein grosses Werk, in welches ich mich vertieft habe, wieder eine Sinfonie. Ich habe sie schon ganz im Kopf, und die Skizzen für alle Sätze sind schon notiert. Der erste Satz ist sogar schon mit allen Détails ausgearbeitet und schon halb instrumentiert. Ich habe sehr viel Freude an dieser Arbeit, obschon es nicht immer leicht ist, den rechten Ausdruck für die Ideen zu finden. Ich hoffe, es wird mir gelingen. Diese Sinfonie darf jedenfalls nicht schlechter werden als die vorige [Op. 95]. Aber sie wird ganz anders werden als jene, anders in Stimmung und Stil. Jene ist episch-monumental, und diese wird eher lyrisch, aber dabei capriciös und spielerisch, ohne jedoch auf dramatische Momente ganz zu verzichten.*

Am 9. Juli 1939: *Ich habe in letzter Zeit fleissig gearbeitet. Die neue Sinfonie ist fertig (aber noch nicht rein abgeschrieben). Ich werde sie Sinfonietta capricciosa nennen. Ausserdem ist noch ein anderes Stück fertig geworden, eine Burletta, ...*

Op. 99 sind Drei Lieder für mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung. Juon hatte seit 1902 keine Lieder mehr geschrieben ausser den beiden ‚Österreichischen Reiterliedern‘ Op. 63 und 66, wovon Op. 63 verschollen ist. Am 22. März 1939 schreibt er nun aber seinem Freund:

*In den letzten Tagen habe ich einige Lieder geschrieben. Sowas liegt mir zwar garnicht, aber meine Tochter Stella hatte mich darum gebeten. Sie hat französische Gedichte gemacht, zum Teil recht hübsche, und wollte „Melodien“ dazu haben. Jetzt singt sie sie mit ihrem kleinen Stimmchen. Das alles ist aber nur für den „Hausgebrauch“.*

Das Manuskript (A11 in unserem Katalog) umfasst 7 Lieder, von denen Juon aber nur zwei, nämlich „Paradies“ und „Tröstung“ als Op. 99 drucken liess. In dieser Ausgabe, die erst 1941 bei Lienau erschien, steht als Nr. 2 eine überarbeitete Fassung des Liedes „Le tre sorelle“, dessen erstes Manuskript vom Mai 1914 datiert ist. – Der Kreis seines Lebens beginnt sich zu schliessen.

Im Herbst 1939 schreibt er dem bekannten Walserforscher Paul Zinsli<sup>19</sup>:

*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 ists mit den glückseligen Stunden des freien Schaffens: die Lust dazu und die Fähigkeit der Konzentration sind wie weggeblasen.*

Juons letztes vollendetes Werk hat merkwürdigerweise die tiefe Opusnummer 73 erhalten. Es ist ein Trio für Oboe, Klarinette und Fagott, dessen Entstehungsgeschichte hier noch kurz skizziert sei.

Am 4. Februar 1940 schreibt er seinem Freund: *Bei uns sieht es nicht sehr rosig aus. Manche Sorge drückt aufs Gemüt. Für grosse, ernste Arbeit habe ich unter diesen Umständen freilich keinen rechten Sinn. Andererseits ist es aber auch nicht meine Art, ganz tatenlos dazusitzen. So habe ich denn ein ganz winzig kleines lustiges Trio für Hoboe, Klarinette und Fagott komponiert. Ich bin jetzt bei der Reinschrift. Ich werde das Ding vielleicht hier mal durchspielen lassen. Sollte es einigermaßen anständig geraten sein, so möchte ich es Dir widmen, wenn Du nichts dagegen hast. Es soll nur ein kleines sichtbares Zeichen meines grossen Dankes sein.*

9. März 1940: *Das Dir gewidmete kleine Bläser-Trio ist nun fertig. Titel: „Arabesken“. Auch schon rein abgeschrieben. Ich werde es demnächst hier durchspielen lassen, allerdings von Dilettanten (wird wohl eine scheene Pusterei werden), danach will ich versuchen, es im Radio (Bern oder Genf) anzubringen. Dann erst sende ich es Dir oder Lienau. Wie schön, dass Du die Philharmoniker in München dirigiert hast. Hast Du Herrn Grohe gesehen? Ob er die abgesagte Aufführung der Tanz-Capricen nachholen wird? Es ist doch zu schade, dass die Stücke nun so da liegen. Wenn man an der Schwelle der 70 steht, fragt man sich unwillkürlich, ob man seine letzten Werke überhaupt noch zu hören bekommt ...*

24. März 1940: *Auf eine Burletta-Aufführung warte ich mit Freude und Ungeduld. Der erste Versuch ist ja leider „vorbeigelungen“. Auch meine hiesige Probe des neuen Bläserstückes ist eine Seifenblase gewesen: meine Blasebälge haben mich im Stich gelassen. Sie fanden mein Stück viel zu schwer für sie. Nun will ich es in Bern versuchen – aber nicht mit Dilettanten ...*

3. Juni 1940: *Übermorgen wird das kleine Bläser-Trio im Berner Sender aufgeführt. Ende des Monates soll meine Sinfonietta capricciosa in Zürich gespielt werden. Hoffentlich wird es klappen.*

Laut WB hat Juon die Arabesken am 11. Juli 1940 als Op. 73 angemeldet. Vorher figurierten in beiden handgeschriebenen Werkverzeichnissen Juons (WA und WB) als Op. 73 die jüdischen, russischen und slawischen Volkslieder, die er in den Jahren 1915-18 in Heiligenbeil gesammelt hatte. Diese sind 1920 bei Hug zusammen mit Sätzen anderer Komponisten herausgekommen, tragen dort aber keine Opuszahl. Das korrigierte er jetzt in WB und schrieb die Arabesken als Op. 73 ein. Im Verzeichnis WA fehlen sie jedoch. Offensichtlich wollte er dem „winzig kleinen lustigen Trio“ nicht die Opuszahl 100 geben.

Dass das hier so ausführlich erzählt wird, hat einen besonderen Grund. Gerüchteweise hört man von einer weiteren grossen Sinfonie, die Juon noch schreiben wollte, eben dem Opus 100. Ich habe aber bis jetzt weder unter den Papieren im Nachlass des Komponisten noch in den Briefauszügen etwas davon entdecken können.

Das letzte Zitat aus den Briefen an Chemin-Petit, vom 16. Juni 1940, lautet:

*Vor einigen Tagen sandte ich an Lienau die Partitur meiner „Arabesken“ zum Druck. Die Aufführung in Bern war sehr gut: das Stück hat Anklang gefunden und soll im Herbst wiederholt werden. Ich hoffe, dass es auch Deine Anerkennung finden wird. Jedenfalls interessiert mich Dein Urteil sehr. – Am 27. 6. abends wird meine Sinfonietta capricciosa in Zürich (Sender Beromünster) aufgeführt. Ich bin sehr gespannt darauf. Natürlich fahre ich hin. Es dirigiert Hans Haug. – Und wie steht es mit München? Hat Gr[ohe]. zugestimmt, dass Du meine Burletta dort machst am 28.? Wie ich von Lienau höre, wird die Burletta am 13. 11. von den Philharmonikern gebracht mit Abendroth und Borries. Das ist schön. – Es ist eine sorgenreiche Zeit, in der wir leben. Aber man darf das Gottvertrauen nicht verlieren.....*

Die Sorgen über den Krieg gingen ihm besonders nahe, ja sie wurden für ihn zur eigentlichen Todesursache, wie mir Juons Tochter Aja<sup>20</sup> 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...*

Der letzte mir bekannte Brief Juons ist mit Bleistift und in recht zitteriger Schrift geschrieben. Er ist an seinen Verleger Robert Lienau jun. gerichtet. Obschon er sachlich für uns vielleicht nicht sehr bedeutend ist, möge man mir gestatten, ihn hier zum Abschluss ungekürzt zu zitieren, denn Stil und Inhalt zeigen nochmals mit aller Deutlichkeit das bescheidene, gütige Wesen des Komponisten.

Vevey, d. 30.7.40

*Mein lieber Robert und liebes Frä. Rosemarie!*

*Am letzten Samstag waren meine Gedanken bei euch. Hoffentl. habt Ihr den Tag recht schön verbracht. – Mir ist es letzte Zeit nicht gut gegangen. War einige Tage in der Klinik. Die Aerzte haben u. a. hochgradige Blutarmut festgestellt und haben deshalb eine Bluttransfusion vorgenommen. Ein Polizist von Vevey gab mir 1/4 Lit. seines Blutes ab. Die Prozedur war sehr interessant. Hoffentl. hilft's!*

*Sie fragen, wieviel Dubletten ich für die Tanz-Capricen benötige. Ich denke 7 erste Viol. und entsprechend die andern. Das genügt.*

*Dass Herr Val. Ludwig m. Lieder singen will, freut mich sehr. Sind die Lieder schon angemeldet bei d. Stagma?*

*Vor längerer Zeit hatte ich Sie gebeten, einen „angemessenen Betrag“ an das „Kriegs-Hilfswerk“ abzuführen. Ich sandte Ihnen gleichzeitig eine Werbeschrift, in welcher die Annahmestelle für Spenden angegeben war. Vielleicht sind Sie so freundlich, mir gelegentlich mitzuteilen, ob Sie das damals veranlasst haben. – Uebrigens bin ich überhaupt nicht recht im Bilde über den Stand meines Konto's: Sie haben ja so vielerlei für mich ausgelegt in letzter Zeit. Es wäre mir deshalb angenehm, eine Aufstellung darüber zu bekommen. Doch eilt das garnicht. Warten Sie nur ruhig ab, bis Sie wirklich Zeit dafür haben.*

*Tausend Dank für alles und herzlichste Grüsse von Haus zu Haus!*

*Ihr P. Juon*

*Das Material der Tanz-Capricen soeben eingetroffen. Herzl. Dank!*

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.

\*

## V Nachleben

In der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts war Juon also in ganz Europa durchaus bekannt, und viele seiner Werke wurden sogar in den Vereinigten Staaten herausgegeben und aufgeführt. Die *Boston Music Corporation* publiziert z. B. im September 1912 einen Prospekt mit einer Abhandlung über den Komponisten, in der es am Schluss heisst:

Paul Juons works have repeatedly found a place on concert programs in America. But their significance does not reside within such limitations that semi-recognition is the measure of their worth. The interest in his compositions, already manifested by the more progressive musicians who scan the musical horizon and generously hail the advent of new talents, will inevitably become a contagious enthusiasm, creative of an immense audience for this fine contemporary art.

Im Begleitheft der CD mit den drei Violinsonaten erwähnt Walter Labhart, dass Juons Klavierquintett Op. 33 (komponiert im Jahre 1906) in Berlin, Budapest, Moskau, Paris, Stockholm und Wien aufgeführt worden war. Sein zweites Klaviertrio Op. 39 brachte es innert zwei Jahren auf über hundert öffentliche Aufführungen. Die Sinfonie Op. 23, das erste grosse Orchesterwerk, das er publiziert hat, ist in Berlin, London, Moskau, St. Petersburg, Amsterdam, Rotterdam, Köln, Bückeburg, Warschau, Budapest, Wien, Manchester, Boston, New York mit grossem Erfolg aufgeführt worden. 1930 war in England auch eine erste Schallplattenaufnahme der Kammer-sinfonie Op. 27 unter der Leitung von Charles Kreshover erschienen. Auch die Liste der Aufführungen, die 1932 zu seinem 60. Geburtstag veranstaltet wurden, ist lang, und der Umschlag im Fonds Paul Juon der BCU, der die Gratulationsschreiben enthält, ist dick und enthält viele gewichtige Namen.

Nach dem zweiten Weltkrieg war Juon aber dennoch bei uns fast ganz in Vergessenheit geraten. Etwas besser scheinen Ostdeutschland und Russland sein Andenken bewahrt zu haben.

Wie ein Leitmotiv erwähnen die Kritiker immer wieder ihr Bedauern über die Verspätung, mit der Juons Werke zur Kenntnis genommen wurden. Ein paar Beispiele:

1902, in: *Die Musik*, I Heft 10 (Bd. 2) p. 984: „Zu meiner Beschämung muss ich gestehen, dass mir, obwohl ich mich bemühe, Neuerscheinungen auf dem Gebiet der Kammermusik möglichst bald kennen zu lernen, der Name Paul Juon bis vor kurzem ganz fremd war. Schon bei der ersten flüchtigen Betrachtung der vorliegenden Werke aber wurde mir klar, dass ihr Schöpfer eingehende Beachtung verdient, ein Talent von starkem innerem Drang, ein Komponist von ausserordentlicher Begabung ist. ...“ (Wilhelm Altmann)

1926, *Feuille d'Avis de Montreux*, 27. September: „...Il y a plus de 25 ans que Paul Juon est connu et estimé en Allemagne; nous le connaissons depuis deux jours; espérons que nous saurons réparer notre indifférence envers lui en inscrivant ses oeuvres aux programmes de nos grandes sociétés symphoniques. Nous lui devons cette réparation. ...“

Ca. 1929, in einer Berliner Zeitung: „Aus dem Berliner Musikleben: ...Opus 82! So etwas wie Schamröte müsste unsere Ausübenden überfallen beim Anblick dieser Zahl und der gleichzeitigen Frage an sich selbst, was sie denn dazu beigetragen haben, das Schaffen dieses hochbedeutenden Künstlers, eines der feinsten Köpfe, die je auf kammermusikalischem Gebiet schufen, bekannt zu machen und somit zu fördern. ...“

1940, Nachruf in den *Basler Nachrichten* vom 10. September: ... Bei uns, in seiner Heimat, war Paul Juon leider viel zu wenig bekannt. ...

1983, Radiosendung von Walter Labhart mit dem Titel: Paul Juon, ein vergessener Schweizer Komponist.

Dieser Mangel an Bekanntheit hat drei Gründe. Der erste ist persönlicher Art: Juons aussergewöhnlich grosse Bescheidenheit erlaubte ihm nicht, seine Werke jemandem anzubieten oder gar aufzudrängen.

Der zweite Grund ist biographischer Natur. Schon mit 22 Jahren hatte er Russland verlassen, aus Deutschland hatte er sich zurückgezogen, bevor der Weltkrieg ausbrach, und in der Schweiz hatte er keinen Anschluss gefunden.

Die dritte Erklärung ist musikgeschichtlicher Art. Halten wir uns die Geburtsjahre der Komponisten seiner Generation vor Augen: Juon, Vaughan Williams und Skrjabin 1872, Reger und Rachmaninow 1873, Schönberg und Ives 1874, Ravel 1875, Bartók 1881, Strawinsky und Kodály 1882, Webern und Varèse 1883, Berg 1885, Prokofjew 1891, Honegger 1892, Orff und Hindemith 1895. Juons frühe Werke stehen in der Nachfolge von Johannes Brahms, und den plötzlichen Aufbruch der Zwanzigerjahre in die Neue Musik der verschiedenen Richtungen hat er nicht mitgemacht. Er ist Romantiker geblieben und hat die Neuerungen von innen her vollzogen, ohne mit der Vergangenheit zu brechen.

Claus-Christian Schuster, der Pianist des Altenberg Trios, formuliert es im Booklet der CD sehr pointiert:

Über sein Werk fällt wie über sein Leben der Schatten der Unbehaustheit: kein Schweizer, kein Russe, kein Deutscher; kein Romantiker, kein Neutöner, kein Folklorist – aber doch ein klein wenig von all dem, und jenseits davon noch eine auf gewinnende Weise aufrichtige und menschlich beeindruckende Persönlichkeit...

Diese treffende Charakterisierung kann auch verständlich machen, dass das Interesse an Juons Musik seit einigen Jahren zunimmt und die Qualitäten seiner Werke immer mehr erkannt und anerkannt werden. Ausser der Dokumentation, die Walter Labhart im Jahre 1989 für das „Musikpodium“ der Stadt Zürich verfasst hat, sind z. B. 2007 zwei grössere Arbeiten von Henning Wehmeyer entstanden, und immer öfters erscheint jetzt der Name Juon auf Konzertprogrammen. Besonders deutlich zeigen aber die zahlreichen CD-Neuerscheinungen der letzten Jahre, dass Juons Musik auch bei uns wieder entdeckt wird.

Um alle diese vielversprechenden Anfänge einer Juon-Renaissance zu koordinieren und zu fördern, wurde am 3. Juni 1998 die

## **Internationale Juon Gesellschaft**

ins Leben gerufen, welche sich folgende Ziele setzt:

Sie möchte

- die Werke Juons bekannt machen und Verleger zu Neuauflagen anregen. Sehr viele von Juons Werken sind nämlich gegenwärtig im Handel vergriffen und nur noch als Archivkopien oder leihweise erhältlich, die meisten beim Lienau-Verlag in Frankfurt.
- Konzertveranstalter und Musiker bei der Programmwahl beraten, wissenschaftliche Untersuchungen über Juons Leben und Werke anregen und fördern.
- Dokumente über Juons Leben sammeln (Werke, Briefe, Photographien, Kritiken oder andere Würdigungen, Programmzettel, Dokumente auf Tonträgern etc.) Es soll (in Zusam-

menarbeit mit der BCU) ein weiteres Dokumentationszentrum geschaffen werden. Personen, die solche Dokumente besitzen oder deren Standort kennen, sind dringend gebeten, mit der IJG Kontakt aufzunehmen und Kopien der Dokumente dem Vereinsarchiv zu überlassen.

- Kontakte unter den Interessenten fördern, seien es Musikwissenschaftler, ausübende Musiker oder andere Musikfreunde. Den Mitgliedern wird von Zeit zu Zeit ein Mitteilungsblatt zugeschickt, das über neue Ereignisse informiert.

**Wir bitten alle Interessenten, uns ihre Adresse mitzuteilen, damit wir ihnen die Informationen über die Gesellschaft, über die Mitgliedschaft etc. zukommen lassen können: [www.juon.org](http://www.juon.org)**

Das Gründungskomitee:

Thomas Badrutt †, Chur  
Hélène Calef †, Vincennes/Paris, Pianistin  
Nicholas Carthy, Wien, Dirigent  
Santiago Gyr, Barcelona, Künstleragentur  
Claus-Christian Schuster, Wien, Pianist  
Sibylle Tschopp, Zürich, Violinistin



## Der Nachlass

des Komponisten gelangte im Jahre 1995 an die BCU, die Universitäts- und Kantonsbibliothek in Lausanne. Auch zwei Töchter Juons, Irsa und Stella, hatten nämlich bis zu ihrem Tod am Genfersee (in Pully) gelebt, und sein Enkel wohnt jetzt noch in Lausanne.

In diesem Nachlass, aus dem der Fonds Paul Juon entstanden ist, waren ursprünglich nur etwas mehr als die Hälfte der 99 Opusnummern vertreten, doch hat die Bibliothek den Bestand ergänzen können, sodass jetzt fast das gesamte Werk in der BCU zugänglich ist. Darunter sind auch unveröffentlichte Manuskripte seiner Jugendwerke, von denen mindestens Kopien vorhanden sind. Von den Werken mit Opuszahl fehlen nur noch 2 Nummern, nämlich 4 und 63, die wohl als verschollen betrachtet werden müssen. Der Katalog des Fonds Paul Juon ist 1997 erschienen und kann bei der BCU<sup>21</sup> bestellt werden.

Eine zweite, sehr bedeutende Sammlung, in der vor allem Juons Kammermusik fast vollständig vertreten ist, befindet sich im Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern, Hallerstrasse 5. Es handelt sich dabei um den Nachlass des oben erwähnten Julius I. Block, eines englischen Musikfreundes, der mit dem Komponisten eng befreundet war.

\*

### Anmerkungen

<sup>1</sup> Der Text des Bewerbungsschreibens vom 25. September 1894 lautet:

*An das Direktorium der Königlichen Hochschule in Berlin.*

*Unterzeichneter habe die Ehre das Direktorium der Königlichen Hochschule der Musik zu bitten, mich in die Zahl der Schüler dieses Institutes aufzunehmen.*

*Ich bin zu Moskau als Sohn eines Feuer-Versicherungs-Gesellschafts-Beamten am 23. Februar 1872 geboren, habe von meinem 8<sup>ten</sup> Lebensjahr an daselbst eine Realschule besucht bis ich den vollen Cursus derselben mit einem Zeugniß, welches mich zum einjährig Freiwilligen-Dienst berechnete, endigte. Darauf habe ich in der russischen Armee ein Jahr als Freiwilliger gedient, bin zum Fähnrich avanciert und als Solcher in die Reserve entlassen worden.*

*Im August 1889 wurde ich als Schüler der Violin-Classe in's Kaiserl. Conservatorium aufgenommen. Nach und nach habe ich aber immer mehr Interesse der Compositionslehre zugewandt, welche ich bei Herrn Professor Arensky studierte, und entschloss mich auf allgemeinen Rath, mich ganz der Composition zu widmen. Besonders war es Herr Musikdirektor Bullerjahn, der mich darauf hinwies und mir rieth nach Berlin in die Königliche Hochschule zu gehen.*

*Den letzten Winter war ich bei besagtem Herrn Musikdirektor als Gehilfe thätig.*

*Mit Hochachtung  
Paul Juon aus Moskau*

<sup>2</sup> Brief des russischen Musikologen Grigori Borisovitsch Bernandt an Stella und Irsa Juon, datiert Moskau, 15. August 1966. In einem Brief von E. N. Alexeeva, Direktorin des Museums für Musikalische Kultur M. J. Glinka (heute Konservatorium) in Moskau vom 20. September 1961 ist auch die Rede von Phonographenwalzen, auf denen Paul Juon als Geiger zu hören wäre. Die Briefe sind im FPJ deponiert.

<sup>3</sup> Marie Julie Charlotte Hegner-Günthert, genannt Armande, Paul Juons zweite Ehefrau (1874–1957)

<sup>4</sup> Der Bruder von Mili Juon hiess ebenfalls Paul.

<sup>5</sup> Konstantin Juon (1875–1958) blieb bis zu seinem Tod in Russland und wurde dort als Maler sehr berühmt.

<sup>6</sup> In diesen Kriegsjahren war Juon dort in einem Gefangenenlager als Dolmetscher tätig. Dort sammelte er auch die jüdischen, russischen und slawischen Volkslieder, die im Jahre 1920 im Verlag Hug herausgekommen sind. (A2 in unserem Katalog.)

<sup>7</sup> Eduard Juon (\*1874), Pauls Bruder, hat eine Familiengeschichte geschrieben: *Einiges über den Ursprung des Graubündner Geschlechts der Juon sowie über unsere nächsten Vorfahren insbesondere für seine Kinder, Neffen, Nichten und Kindeskinde gesammelt und dargestellt von EDUARD JUON*, Bern 1925. Das Buch ist auch in der Bündner Kantonsbibliothek zu finden. 1930 ist in Bern auch ein *Stammbaum des Maseiner Zweiges des Graubündner Geschlechtes JUON* vom selben Autor gedruckt worden.

<sup>8</sup> Paul Juons Grossvater Simon (\*1814 in Zillis) war um 1830 als Zuckerbäcker aus seinem Bürgerort Masein nach Russland ausgewandert. Er starb 1864 in Goldingen. (Nr. 2695 bei Roman Bühler, *Bündner im Russischen Reich*, Disentis 1991) Ursprünglich war die Familie im Safiental beheimatet.

<sup>9</sup> Am 10. April 1975 erschien in der damaligen *Feuille d'Avis de Vevey* ein Artikel, der die Umgestaltungen im Quartier beschreibt, mit einer Photographie von 1930, auf der das Haus zu sehen ist.

<sup>10</sup> Otto Barblan, geb. 1860 in S-chanf, Engadin, gest. 1943 in Genf, ist der andere Bündner Komponist jener Generation. Er war von 1889–1938 (!) Organist an der Kathedrale St-Pierre in Genf und hat im Musikleben der Stadt auch als Dirigent eine sehr bedeutende Rolle gespielt.

<sup>11</sup> Robert Lienau, der den Schlesinger'schen Musikverlag übernommen hatte, war mit Paul Juon eng befreundet und hat fast alle seine Werke publiziert. Das Verlagshaus befand sich damals in Berlin.

<sup>12</sup> Die Musik zum Festspiel der Calvenfeier, Otto Barblans (cf. Anmerkung 10) populärstes Werk, war 1899 in Chur uraufgeführt worden. Im November und Dezember 1923 fanden dann, ebenfalls in Chur, acht konzertante Aufführungen statt unter der Leitung von Ernst Schweri. (Berichte in der *Neuen Bündner Zeitung* vom 4. und 10. Dezember 1923)

<sup>13</sup> Juon hat auch verschiedene Werke von Sibelius (*Violinkonzert Op. 47, Pelleas und Melisande Op. 46, Pohjolas Tochter Op. 49* in Revisionen und Bearbeitungen herausgegeben. (Mitgeteilt von Walter Labhart.)

<sup>14</sup> Seine erste Ehefrau, Katharina Schachalowa. Sie war Russin und starb schon im Jahre 1911.

<sup>15</sup> Woldemar Bargiel (1828–1897) war der Stiefbruder von Clara Schumann–Wieck.

<sup>16</sup> Der Beethovenpreis wurde 1927 geschaffen und in den ersten Jahren an folgende Komponisten verliehen: 1927: Gerhard von Keussler und Kurt Thomas. 1928: Arnold Mendelssohn und Heinrich Kaminski. 1929: Paul Juon und Josef Haas. 1930: Emil Nikolaus von Reznicek und Julius Weismann. 1931 Hans Pfitzner.

<sup>17</sup> Hans Chemin-Petit, geb. 1902 in Potsdam, gest. 1981 in Berlin. Cellist, Komponist und Dirigent. Von diesen Briefen (auch von denjenigen an Irsa) sind mir nur die maschinengeschriebenen Auszüge bekannt, die mir Aja Erguine (Anmerkung 20) zur Verfügung gestellt hat.

<sup>18</sup> Staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte.

<sup>19</sup> Mitgeteilt im Nachruf, den Paul Zinsli dem Komponisten widmete in: *Rätia*, Nr. 2, Dez. 1941. Leider ist der Brief in Zinslis Korrespondenz (Literaturarchiv der Landesbibliothek Bern) nicht zu finden.

<sup>20</sup> Aja Erguine, die Tochter aus Juons erster Ehe, war in Frankreich verheiratet und starb hochbetagt, mit 101 Jahren in Sainte-Geneviève-des-Bois, in der Nähe von Paris.

<sup>21</sup> Bibliothèque cantonale et universitaire BCU, 6, Place de la Riponne - CP, CH-1014 Lausanne.

**Jacques Viret**

Professeur de musicologie à l'Université de Strasbourg II

## **La musique de Paul Juon, ou les charmes d'un modernisme discret**

Par sa date de naissance –1872 – Paul Juon aura été l'exact contemporain, à deux ou trois années près, des Français Albert Roussel, Florent Schmitt et Maurice Ravel, de l'Allemand Max Reger, de l'Autrichien Arnold Schönberg, des Anglais Ralph Vaughan Williams et Gustav Holst, des Russes Alexandre Scriabine et Serge Rachmaninov, de l'Italien Lorenzo Perosi, du Suisse Hermann Suter. C'est dire qu'à l'instar de tous ces compositeurs (sauf peut-être Ravel) il a, musicalement parlant, un pied dans le XIX<sup>e</sup> siècle et l'autre dans le XX<sup>e</sup>. Et comme eux tous il a atteint sa maturité artistique et créatrice lorsque avec la guerre de 1914-18 survient la grande mutation qui fait basculer la civilisation de l'ancien monde, celui du romantisme, dans le nouveau, celui de la modernité. Or la manière dont eux et leurs émules auront négocié ce tournant crucial déterminera en grande partie l'audience dont ils jouiront au cours du XX<sup>e</sup> siècle et l'évaluation dont bénéficiera ou pâtira leur œuvre – selon les cas –, compte tenu des vicissitudes du goût pour ne pas dire de la mode. Les uns joueront délibérément la carte de la modernité en quittant leur défroque romantique ou post-romantique: l'exemple le plus frappant d'une telle métamorphose est celui de Schönberg qui, parti dès avant 1900 d'un romantisme façon Brahms et Wagner, brûlera ce qu'il a adoré pour aboutir dix ans plus tard au langage atonal puis ensuite au dodécaphonisme sériel qui feront de lui le père par excellence de la modernité musicale. L'autre tendance anti-romantique sera, durant l'entre-deux-guerres, ce qu'on est convenu d'appeler le néo-classicisme: à savoir le retour à une esthétique «objective» marquée par une prédominance de la forme sur l'expression et par l'alliance entre la restauration d'éléments stylistiques anciens (médiévaux, baroques, classiques) et certaines innovations syntaxiques – la polytonalité notamment – permettant d'éviter l'écueil d'un passéisme rétrograde. A cette tendance, dont Igor Stravinski fera figure de champion, se rallieront un Ravel et un Roussel en même temps qu'une légion de compositeurs plus jeunes.

Ainsi l'affrontement instauré par les deux tendances opposées de l'atonalisme schönbergien et du néo-classicisme stravinskien sous-tendra toute l'évolution musicale pendant les trois premiers quarts du XX<sup>e</sup> siècle. Mal venus ou mal aimés seront alors ceux qui, tel Paul Juon, suivront une troisième voie en inscrivant leur démarche en dehors des deux courants qu'on vient de décrire. Ils seront, la plupart d'entre eux, des oubliés de l'histoire pour avoir voulu non point prolonger purement et simplement l'esthétique musicale du XIX<sup>e</sup> siècle mais explorer des chemins qui en soient la suite logique; chemins d'une évolution sans révolution ni rupture, d'un devenir harmonieux conservant les fondements de l'héritage antérieur tout en lui apportant un nécessaire renouvellement. Quoi qu'on ait dit à ce sujet pour justifier avec snobisme ou mauvaise foi le soi-disant «déterminisme historique» d'une modernité musicale confondue avec un rejet de la tradition, le langage tonal n'était point à bout de ressources au début du XX<sup>e</sup> siècle. Richard Strauss a même produit quelques chefs-d'œuvre d'esprit ouvertement romantique jusque peu

avant 1950, et il ne fut pas le seul: pensons par exemple au Suisse Othmar Schoeck, d'une génération plus jeune que Strauss, en qui on s'accorde à voir l'ultime représentant éminent du lied romantique. Bien d'autres «modérés» se sont vu reléguer dans un injuste oubli surtout à partir du moment où, vers le mitan du siècle, a déferlé la vague avant-gardiste dont on mesure mieux, maintenant qu'elle est sur son déclin, l'action néfaste exercée par elle trois décennies durant en étouffant toute musique «contemporaine» non conforme à ses critères stylistiques. Et ceux – tels Rachmaninov ou Sibelius – que l'on ne pouvait bâillonner, car ils continuaient à jouir de la faveur publique, se voyaient grossièrement vilipendés dans les milieux de l'avant-garde toute-puissante.

L'emprise tyrannique de la modernité – ou, devrait-on dire, d'une certaine modernité musicale – constitue à coup sûr la raison majeure expliquant aussi bien la désaffection subie par l'œuvre de Paul Juon depuis environ 1940 (car auparavant elle fut largement appréciée et beaucoup jouée) que le net renouveau d'intérêt manifesté pour elle ces dernières années, à mesure que la «post-modernité» gagne du terrain: à preuve plusieurs éditions de disques compacts ainsi que la création bienvenue du *fonds Paul Juon* à la section des archives musicales de la Bibliothèque Cantonale et Universitaire de Lausanne et la publication du *catalogue thématique* de Thomas Badrutt. On assiste donc, espérons-le, aux prémises d'une réhabilitation susceptible de faire sortir d'un long purgatoire l'attachante production du musicien russo-suisse. D'autres compositeurs de sa génération – Janáček, Sibelius, Koechlin, Hermann Suter – reviennent d'ailleurs eux aussi sur le devant de la scène après avoir été occultés ou marginalisés, tant il est vrai que la valeur musicale est une chose et les modes esthétiques une autre. Les vraies valeurs finissent toujours par s'imposer tôt ou tard tandis que les fausses, gonflées par d'éphémères propagandes, s'effondrent.

Les vraies valeurs musicales? Juon, assurément, les donne à entendre. Clarté d'une forme qui ne verse jamais dans les boursouflures ou le pathos d'un romantisme décadent; générosité d'une sève mélodique condensée dans des thèmes d'un accent très personnel; relief accusé d'une rythmique plus originale encore; perfection d'un discours développé selon une absolue sûreté de métier et une forme à la fois libre et rigoureuse: tels sont les atouts par lesquels se recommande une musique qu'on sent créée avec aisance mais sans le moindre relâchement. De toute évidence Juon, qui fut un professeur d'écriture réputé, sait à chaque instant où il en est et où il va. Cependant cette efficace lucidité ne nuit en rien à l'exigence expressive ni à la spontanéité de l'inspiration: chez lui le cœur et la raison, la verve et la bienfaisance, le fond et la forme s'équilibrent au service d'un style coulant, ennemi autant des audaces artificielles que d'un académisme suranné.

Juon a été appelé par Rachmaninov «le Brahms russe»: que penser de cette caractérisation, flatteuse mais peut-être réductrice? L'Anglais Edward Elgar s'est vu décerner, on le sait, l'épithète de «Brahms anglais»; cependant on ne saurait prétendre que sa musique ressemble vraiment à celle du maître hambourgeois. Celle de Juon non plus, encore qu'il lui arrive bel et bien d'évoquer la manière de ce dernier, comme dans la *Sonate pour alto et piano* Op. 15, ou quelques-uns des lieder. En fait le troisième des «trois B» aura été durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle le plus illustre héritier de la grande tradition instrumentale germanique, de sorte que peu de compositeurs de la génération suivante échapperont à son emprise – les Français exceptés – lorsqu'ils composeront sonates, quatuors ou symphonies; et Juon moins que tout autre qui fut à Berlin l'élève de Woldemar Bargiel, l'un des proches de Schumann et Brahms. De même Wagner sera alors la référence incontournable en matière d'opéra. Dans l'aire helvétique un Fritz Brun (1878-1959) s'inscrira plus nettement dans le sillage brahmsien que Juon, dont le style procède de sources et influences multiples.

La modernité de Schönberg s'est affichée ostensiblement, depuis environ 1905, par ce que lui-même appelait «l'émancipation de la dissonance» et qu'il serait plus exact de dénommer, comme Jacques Chailley l'a fait observer, «refus de la consonance» pour en dévoiler l'aspect subversif. La dissonance a aussi été courtisée par les néoclassiques, mais sans s'accompagner d'une mise au rancart de la consonance, sous les dehors de la polytonalité (même les agressives dissonances du *Sacre du Printemps* s'appuient sur une solide base consonante). L'emploi de la dissonance est donc devenu le dénominateur commun et pour ainsi dire l'emblème de la modernité musicale dès avant 1920. Faut-il en conclure que toute musique, pour être «moderne», doit inclure l'emploi de la dissonance, et qu'une musique sera d'autant plus moderne qu'elle imposera à l'oreille un coefficient de dissonances plus élevé? La fausseté de ce point de vue, revendiqué pendant quelques décennies par les avant-gardistes et leurs zéloteurs, se perçoit d'autant mieux à la faveur du grand retour de la consonance, de la tonalité et de ce qui s'ensuit auquel on assiste de nos jours. Avec le recul Paul Juon apparaît comme l'un de ceux qui auront prouvé qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle il existait pour l'évolution musicale d'autres orientations possibles que la dissonance atonale de Schönberg ou polytonale des néo-classiques, et que l'on pouvait fort bien rester fidèle à la consonance sans pour autant verser dans un conservatisme stérile.

Or si émancipation il y a, celle de la consonance se révèle au moins aussi légitime et féconde que celle de la dissonance. Si de plus il faut à tout prix émanciper quelque chose pour recevoir un brevet de modernité, alors il y a deux autres domaines dans lesquels Juon a accompli d'opportunes émancipations: d'une part la mélodie par rapport à l'harmonie, d'autre part le rythme par rapport à la mesure. Aussi serait-il tout à fait faux de ranger notre compositeur dans la catégorie des attardés du romantisme sous prétexte qu'il échappe aux normes «officielles» de la modernité musicale, définies vers le premier quart du XX<sup>e</sup> siècle.

S'agissant de la *consonance*, il y a une façon de traiter celle-ci qui ne doit rien aux règles de l'harmonie tonale avec sa basse fondamentale, ses fonctions, ses «bons» et «mauvais» degrés. Le grand modèle en l'occurrence est Debussy, lequel aura montré la manière la plus simple qui soit de libérer et rafraîchir la consonance: enchaîner parallèlement des accords parfaits ou des quintes à vide, comme on le faisait au Moyen Âge. Juon, bien que non influencé semble-t-il par le maître de *Pelléas*, n'en a pas moins abondamment pratiqué les parallélismes de ce type, entre autres enchaînements peu orthodoxes. Au demeurant la distinction entre consonance et dissonance devient fort incertaine dès qu'on quitte les territoires dûment balisés de l'harmonie tonale classique: si la musique de Juon se définit esthétiquement comme «musique consonante», cet effet sonore est pourtant obtenu souvent par des moyens que les traités d'harmonie classent au chapitre de la dissonance et qui apparaissent même à l'analyse d'une hardiesse surprenante, étant donné leur sonorité tout sauf agressive; voir par exemple le début de la *Sonate pour flûte et piano* Op. 78, en un *fa* majeur fort peu classique!

La consonance ne saurait être exploitée en dehors de la dimension *mélodique* du langage dont elle est solidaire: l'émancipation de la consonance implique en réalité celle de la mélodie. Naguère asservie à l'harmonie qui devrait normalement être son humble servante, la mélodie recouvre depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle son autonomie native chez nombre de compositeurs imprégnés de leurs traditions populaires autochtones; Moussorgski aura été l'un des premiers d'entre eux, et le précurseur à cet égard de Debussy comme de Stravinski. Moussorgski et Stravinski sont russes: or c'est en Russie – pays de forte et ancienne tradition folklorique – que Juon est né et a passé toute sa jeunesse. Rien d'étonnant dès lors si les admirables chants populaires russes ont marqué son inspiration mélodique d'une empreinte indélébile et lui ont conféré cette couleur modale qui

est l'indice le plus clair d'une mélodie conçue pour elle-même, indépendamment du support harmonique, et la voie royale d'une consonance rajeunie. Modalité et donc diatonisme: le chromatisme ne trouve en effet dans le langage de Juon qu'une place restreinte sans être ignoré pour autant; ainsi l'on rencontre, dans le finale du *Second quatuor pour cordes et piano* Op. 50, composé en 1912, un thème dont le chromatisme tourmenté mais non atonal est déjà du pur Hindemith. La vie propre de la mélodie – son essence monodique se décèle chez Juon dans la propension à exposer les thèmes sans accompagnement, ou avec un décor sonore réduit à quelques touches légères, sans consistance harmonique. Et cette vitalité mélodique engendre, lorsque les mélodies se superposent, de limpides contrepoints aptes à rehausser sans l'alourdir la densité de l'écriture.

Si la consonance harmonique a partie liée extrinsèquement avec la mélodie, cette dernière entretient par ailleurs un lien intime, intrinsèque, avec le *rythme*: or Juon par l'originalité de sa rythmique se place à côté d'un Debussy, d'un Stravinski, d'un Bartók, d'un Blacher ou d'un Messiaen au rang des rythmiciciens novateurs. Et parmi eux c'est lui qui a le plus systématiquement recouru aux mesures asymétriques à cinq et sept temps, usuelles dans les musiques folkloriques – celles d'Europe centrale au premier chef – mais presque entièrement délaissées par les compositeurs occidentaux. Dès 1899 la mesure à sept temps figure dans *l'Intermezzo* des *Sechs Klavierstücke* Op. 12 (avec un thème monodique et modal de caractère populaire), et il en ira de même dans la plupart des œuvres ultérieures. Lorsque d'autre part Juon s'en tient aux mesures coutumières à deux, trois ou quatre temps il ne se prive point de les mélanger ou de les faire alterner de manière à éviter, à ce niveau également, toute symétrie et toute banale carrure. Ce qui ne l'empêche nullement d'adopter, lorsque l'envie lui en prend, le rythme simple de la valse à l'endroit duquel il nourrit une visible prédilection. Notons encore dans l'ordre du rythme un usage heureux du silence, propre à alléger un style dépourvu de toute surcharge.

D'un abord relativement aisé pour l'auditeur, la musique de Juon révèle lorsqu'on l'examine de plus près des complexités, des trouvailles et des spécificités que sa clarté de forme et son expressivité directe n'auraient guère fait soupçonner *a priori*. Nous avons tenté de dégager trop succinctement ses principaux traits stylistiques, qui lui assignent dans son contexte chronologique une situation malaisée à définir avec exactitude. Si l'esthétique de Juon procède manifestement d'un romantisme à la fois germanique et russe, le qualificatif de «post-romantique», au sens habituel du terme, ne lui convient guère sans qu'elle fasse pour autant allégeance à un esprit classique caractérisé: d'où sa position singulière aux confins de la tradition et de la modernité musicales du début du XXe siècle. Mais outre sa singularité historique la musique de Juon possède en soi une séduction suffisante à justifier le regain d'intérêt qu'elle suscite depuis peu et qui, espérons-le, avec la publication de ce catalogue pratiquement exhaustif ira dorénavant en s'amplifiant.

Der vorstehende Artikel wurde für den Katalog des FPJ der Universität Lausanne geschrieben. Wir danken für die Erlaubnis, ihn hier wiedergeben zu dürfen.

### Zusammenfassung

Am Anfang unseres Jahrhunderts zeichneten sich in der Musikgeschichte zwei Wege ab. Auf dem einen führte Schönberg von Brahms und Wagner in die Atonalität und zum Zwölftonsystem, auf dem anderen marschierten, angeführt von Igor Strawinsky, die „Neo-Klassizisten“, die sich einer objektiven Ästhetik verschrieben hatten und also eher die Form als den Ausdruck ins Auge fassten. Die Dissonanzen, die man für die moderne Musik als notwendig erachtete, erzielten sie nicht wie die Schönbergianer aufgrund der Atonalität, sondern der Polytonalität.

Wie alle seine Zeitgenossen stand auch Paul Juon mit einem Fuss im 19. und mit dem anderen im 20. Jahrhundert und musste auf seine Art den Übergang von der Romantik zur modernen Musik vollziehen, aber wer weder zur einen noch zur anderen Gruppe gehörte, hatte es schwer. Juon und andere wählten nämlich einen dritten Weg: sie versuchten auch nicht einfach, die Gültigkeit der musikalischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts zu verlängern, sondern wollten Wege finden, welche diese in einer Entwicklung ohne Revolution und Bruch weiterleben liess und erneuerte.

Die Möglichkeiten der Tonalität waren am Anfang des 20. Jahrhunderts ja keineswegs erschöpft, wie Richard Strauss oder Othmar Schoeck noch bis in die späten Vierzigerjahre bewiesen. Viele andere Komponisten wurden aber durch die avant-gardistische Mode verdrängt oder, wenn das wie im Falle von Rachmaninow oder Sibelius nicht möglich war, verlacht und verachtet, obwohl das Publikum sie liebte. Diese Tyrannei einer gewissen Moderne war der wichtigste Grund sowohl für das Verschwinden von Juons Werk in den Vierzigerjahren, als auch für seine Wiederentdeckung im Zeitalter der „Post-Moderne“.

Sein musikalischer Wert steht ausser Zweifel: formale Klarheit ohne dekadenten Schwulst, melodische Erfindungen von grosser Frische, geprägt von einem höchst originellem Sinn für Rhythmus. Dank einer vollkommenen Beherrschung des Handwerklichen sind seine Werke gleichzeitig fest gefügt und doch frei und spontan.

Die Definition „russischer Brahms“, die Rachmaninow auf dem Gewissen hat, trifft für Juon nicht besser zu als die, welche Elgar als „englischen Brahms“ tituliert, auch wenn Juon, der Schüler von Woldemar Bargiel, das Vorbild Brahms natürlich nicht immer ganz verleugnen wollte. Er schöpfte aber noch aus vielen anderen Quellen.

Wenn also die Dissonanz das Kennzeichen der „Modernität“ wäre, müsste man ja folgern, dass sich die Modernität oder gar die Qualität quasi an der Zahl der Dissonanzen messen liesse. Wie falsch diese Ansicht ist, zeigt die Rückkehr zur Konsonanz, die man in unseren Tagen beobachten kann.

So gut wie von der „Emanzipation der Dissonanz“ könnte man auch von der „Emanzipation der Konsonanz“ sprechen, welche ebenso legitim und ebenso fruchtbar ist wie jene. Auf zwei Gebieten hat Juon weitere Emanzipationen zustande gebracht: die der Melodie bezüglich der Harmonie, und die des Rhythmus in seiner Beziehung zum Takt. Auf diesen Gebieten ist Juon durchaus ein Neuerer.

Für die Verwendung der Konsonanz gibt es auch Methoden, die nicht auf die klassische Harmonielehre zurückgreifen. Debussy zeigt das immer wieder, aber auch bei Juon finden sich oft höchst originelle Effekte, überraschend kühn und doch wohlklingend, wie zum Beispiel der Anfang der Flötensonate. Die Emanzipation der Konsonanz bedingt auch die der Melodie. Die modale Färbung vieler Themen bei Juon weist sicher auf den Einfluss der russischen Volkslieder hin, mit denen er aufgewachsen ist.

Die Originalität seiner Rhythmik sichert Juon einen Platz unter den grossen Rhythmus-Erneuerern Debussy, Strawinsky, Bartók, Blacher oder Messiaen. Asymmetrische Takte mit 5 oder 7 Schlägen sind überaus häufig, aber auch wechselnde Taktarten. Gleichzeitig zeigt er aber auch eine ausgesprochene Vorliebe für den Walzer oder andere Tänze.

Beim ersten Anhören ahnt man oft nicht, wie komplex und unkonventionell seine Musik ist.

Thomas Badrutt, 26. Januar 1998

**Laurent Klopfenstein**

Professeur au Conservatoire de Lausanne

## **Paul Juon: Profil d'une oeuvre**

Un sort malheureux poursuit la réputation de Paul Juon: de n'avoir pas été des plus grands, des irréductibles, des incomparables, qui fournissent à la majorité des auditeurs ses principaux points de repère historiques. Comme ces deux fils de Jean-Sébastien Bach surnommés l'un le „Bach de Milan“ et l'autre le „Bach de Londres“, Juon devint très tôt le „Brahms russe“, en une formule simplificatrice et qui dissimule bien des questions relatives à l'identité musicale de ce compositeur.

On aimerait savoir à quelle occasion Serge Rachmaninov, camarade d'étude de Juon, lui décerna ce titre à la fois honorifique et ambigu. Certes, la biographie de Juon, qui terminera à Berlin des études commencées en Russie, puis reviendra s'établir en Allemagne après une année d'enseignement à Bakou, atteste une double appartenance nationale. Cependant, ces deux aspects de Juon ne suffisent pas à rendre compte d'une orientation romantique de caractère cosmopolite. Ce n'est pas tant du point de vue géographique que du point de vue historique que la place de Paul Juon se révèle singulière, dans la mesure où il a choisi de rester romantique jusqu'en 1940.

Alors que les grands noms du XIXe siècle sont enracinés dans une culture nationale (le Polonais Chopin, le Français Berlioz, le Hongrois Liszt, etc.) Juon s'affranchit des barrières linguistiques et culturelles pour se faire le porte parole d'un romantisme européen en voie d'extinction. La formule de Rachmaninov sous-entend peut-être une certaine réserve devant une musique qui ne reflétait guère l'identité revendiquée depuis quelques décennies par les musiciens russes. Il aurait pu surnommer Juon, sans le trahir davantage, le „Tschaikovsky allemand“.

A l'époque où Juon commence à composer, le romantisme musical, fort de quatre-vingt années d'existence, constitue une tradition où peut puiser librement celui que ses aspirations artistiques poussent dans cette direction. On est donc facilement porté à s'intéresser aux sources d'une telle oeuvre, à son passé aux multiples facettes, sans pouvoir le réduire à aucune d'entre elles. Encore plus complexes et délicates à évaluer sont les nouvelles tendances musicales qui pénètrent dans cette oeuvre au cours de son développement. Une oeuvre comme la *Sonate pour clarinette et piano* Op. 82, au carrefour du romantisme, du folklorisme et de la modernité, le montre bien. Mais il importe d'abord de justifier l'appellation de „romantique“, en se gardant bien de la banaliser. Un aspect décisif de l'attitude romantique réside dans la place accordée à l'évocation: on reconnaît, au XIXe siècle, la capacité de la musique à restituer à sa façon les mouvements de l'„âme“ en présence d'une réalité extérieure. Le premier artiste à citer dont l'esprit, sinon la musique, a influencé notre compositeur, est Schumann. Souvent en effet Schumann, notamment dans son oeuvre pour piano, abandonne les formes classiques au profit de pièces brèves, à connotations littéraires ou descriptives, rassemblées en recueil. Or ce type de publication représente une large proportion de la musique de Paul Juon et recouvre non seulement sa musique pour piano, mais aussi sa musique pour violon et piano. Dans la plupart de ces recueils, chacune des pièces porte une indication de mouvement, mais également un titre. Citons par exemple les *Sechs Klavierstücke* Op. 12, les *Satyre und Nymphen* Op. 18, les *Intime Harmonien* Op. 30 – ce dernier titre étant

particulièrement révélateur, alors que les références mythologiques du précédent surprennent. Dans la musique pour piano et violon, on relèvera, entre autres, les *Six silhouettes* Op. 9, les *Drei Bagatellen* Op. 19, les *Bagatellen* Op. 36. Il s'agit ici à la fois d'un type de culture et d'un mode de communication musicale. Il est difficile aujourd'hui de recourir au mot âme sans l'encadrer de guillemets. L'idée que la musique constitue le langage privilégié de l'affectivité, qui elle-même représente une dimension essentielle de la personne, et que l'oeuvre musicale est l'expression de cet ordre de valeur, ne paraît nullement une évidence. La création de Paul Juon repose tout entière sur cette conviction, à tel point qu'à trois quarts de siècle de distance on se sent pris parfois d'une sorte de pudeur devant ce besoin d'affirmer, parfois de manière voyante, la dimension affective de l'homme.

Permettons-nous d'illustrer ce point par une anecdote. On lira plus loin, à la page consacrée aux *Litaniae*, Op. 70. pour piano, violon et violoncelle, le témoignage du compositeur sur la genèse de cette oeuvre. Il décrit assez longuement comment il observa un jour un vieil homme abîmé dans une prière douloureuse, jusqu'à ce qu'enfin un sourire éclairât son visage. Je venais de prendre connaissance des thèmes de l'oeuvre et me sentais légèrement agacé par les successions de sixtes chromatiques quelque peu lisztienues et hautement dramatiques qui, vers la fin de l'oeuvre, courent dans le grave du piano. Je pris alors connaissance des lignes consacrées par Juon à son oeuvre. J'avais vu juste: on a bien affaire ici à une esthétique de la sincérité, fondée sur la confiance inébranlable de la musique à exprimer les émotions les plus profondes. Je sentis aussi combien une position de lecteur critique pouvait m'éloigner de cette musique. Quelques lignes du compositeur m'avaient permis de sympathiser avec son intention, par delà les „outrages du temps“ qui se ramènent aux grandes mutations de la psyché collective. Aujourd'hui, la forme de l'oeuvre elle-même, le problème esthétique auquel elle répond, prennent beaucoup plus de place que de semblables anecdotes. La naïveté poétique, surtout si elle s'accompagne de la croyance en un „naturel“ dont on sait trop bien qu'il correspond à une période historique donnée, inspire une certaine méfiance.

La musique pour piano de Paul Juon, ainsi que sa musique pour piano et violon, suppose un cercle assez large d'amateurs éclairés, réceptif à cette musique nouvelle et qui consacre quelques loisirs à la jouer. Toutes ces pièces ne sont pas faites pour aboutir à une salle de concert, mais plutôt dans un salon où elles apportent dans le quotidien des suggestions, une atmosphère, un souffle de poésie. De toute évidence elles répondent à l'attente d'un public.

A côté de ces formes brèves dont il faudrait évaluer l'importance exacte, on relève régulièrement des genres apparus au cours de la période romantique: ballade, rhapsodie, „Tondichtung“ ou poème musical. Nous écrivons „poème musical“ et non „poème symphonique“, car Juon adopte à maintes reprises dans la musique de chambre le projet du „poème symphonique“ orchestral. Les *Litaniae* citées précédemment font partie de cette catégorie. Elles sont „lisztienues“ non seulement par leur écriture mais aussi par leur inspiration et font songer aux *Légendes* pour piano. Chaque genre a sa propre histoire dont notre compositeur est tributaire. Richard Strauss, qui écrit ses grands poèmes symphoniques dans les dernières années du XIXe siècle, a certainement influencé Juon; même le *Quintette à vent* Op. 84, qui pourtant n'entre pas dans la catégorie de la musique à programme, lui doit quelque chose de son allure orchestrale et rythmique.

Nous voilà assez loin du modèle brahmsien. C'est que le style de Juon ne peut être abordé de manière unilatérale, indépendamment des genres traités. Dans certaines oeuvres de musique de

chambre la formule de Rachmaninov se justifie en grande partie. Juon compose là indépendamment de tout programme, va chercher une inspiration plus pure, donne le meilleur de lui-même. Mais il faudrait préférer au terme de „pureté“ celui de „classisme“. Car parmi les musiciens du XIXe siècle, Brahms est peut-être celui qui se soucie le plus de rigueur formelle et d'équilibre; nul ne veille mieux sur la conduite de son discours que ce puissant orateur musical. On oublie parfois que l'exaltation, le chant intérieur brahmsiens, doivent une partie de leur force à une mise en perspective particulièrement efficace et lucide. Les dispositions de Paul Juon ressemblent dans une certaine mesure à celles-ci. Il témoigne d'un goût prononcé pour la théorie, qui l'amène à rédiger des manuels d'harmonie et de contrepoint très utilisés de son temps. Il propose des exemples d'une étonnante musicalité là où les meilleurs musiciens se soustraient avec peine à l'esprit scolastique. Sa fluidité d'expression, son don de concevoir des phrases, qui sont ses plus grands talents, pénètrent jusque dans le domaine didactique.

Mais on ne sent pas chez Brahms ce besoin profond d'écrire selon un programme qui tend à s'introduire presque partout dans la musique de Juon, et l'éloigne de la fugue et de la sonate. Il est difficile de dire jusqu'à quel point sa musique symphonique et concertante – trois concertos pour violon – est marquée par l'abandon des formes classiques. Il apprécie, c'est certain, les suites, divertissements et sérénades, genres aux ambitions plus limitées mais probablement plus communicatifs. Par contre, il importe de signaler que Juon use régulièrement dans ses oeuvres de la mesure à cinq temps, qui vient s'ajouter ainsi aux mesures régulières homologuées dans la musique occidentale, comblant une bien étrange lacune.

Finalement, cette production révèle un artiste en contact avec le public de son temps, selon un consensus hérité du XIXe siècle, confiant dans le pouvoir naturel d'évocation de la musique. En l'abondant, on se gardera de l'illusion rétrospective qui consiste à se placer après coup du côté de l'évolution historique. On se gardera aussi de placer Juon dans la position d'un épigone. Lorsque l'écriture de Chopin transpire dans telle pièce de piano (*Sechs Klavierstücke*, Op. 12, dont le No. 1 renvoie au 3ème Impromptu et le No. 4 au 1er Scherzo), lorsqu'on entend le *1er Quatuor* Op. 5 débiter par un enchaînement harmonique inconcevable sans Dvořák, lorsqu'on le voit écrire de mystérieux chromatismes parallèles dans une pièce intitulée „*mystisch*“ (*Praeludien und Capricen*, Op. 26, No. 5) à une époque où la ferveur théosophique de Scriabine commence à s'affirmer publiquement (1903), on ne se trouve jamais en présence d'un emprunt extérieur simpliste, d'une sorte de pastiche, mais toujours d'une reprise profondément personnelle. Pas davantage on ne se permettra de déprécier son goût très slave pour les rythmes de danse, cet appel immédiat à l'instinct que les musiciens d'Europe centrale ont remis à l'honneur, et qu'il a cultivés dans plusieurs cahiers de *Tanzrhythmen* pour piano à quatre mains. Peut-être ce musicien s'est-il parfois tenu à la frontière de ce que nous considérons comme „grande musique“. Mais il faut lui reconnaître non seulement la vertu de sincérité et la solidité du métier, mais encore la volonté très nette de toujours traiter le sujet qu'il se propose, une recherche approfondie du caractère, et un haut degré d'élaboration créatrice. Sans doute était-il de ceux qui tiennent à être écoutés et reconnus de leur vivant, et il avait choisi pour cela de parler en musique de ce qui le concernait et le touchait.

Der vorstehende Artikel wurde für den Katalog des FPJ der Universität Lausanne geschrieben. Wir danken für die Erlaubnis, ihn hier wiedergeben zu dürfen.

### **Zusammenfassung**

Paul Juon hat das Pech, dass er nicht als einer der ganz Grossen, Unvergleichlichen gilt, und so wurde er, da er zur Zeit der Romantik in Russland geboren wurde und in Deutschland komponierte, der „russische Brahms“ genannt. Wichtiger als der geographische Aspekt seiner Laufbahn ist jedoch der geschichtliche: er blieb bis 1940 Romantiker, überwand aber die linguistischen und kulturellen Barrieren und wurde zum Europäer. Rachmaninow hätte ihn ebenso gut – und ebenso schlecht – den „deutschen Tschaikowsky“ nennen können. Man kann zwar nach seiner Herkunft fragen, aber er lässt sich nicht auf eine einzige Quelle festlegen. Noch komplexer, noch delikater ist es, die neuen Strömungen abzuwägen, die sich im Laufe seiner Entwicklung zeigen. Ein Werk wie die Klarinettensonate Op. 82 markiert eine Wegkreuzung von Romantik, Folklorismus und Moderne.

Es ist wichtig, die Bezeichnung „Romantiker“ zu rechtfertigen und vor der Banalität zu retten. Ein entscheidender Aspekt des romantischen Wesens liegt in der Bedeutung, die der Evokation zugebilligt wird. Im 19. Jahrhundert anerkennt man die Fähigkeit der Musik, auf ihre Weise Seelenregungen heraufzubeschwören und der äusseren Realität gegenüberzustellen. Viele Klavierwerke von Schumann z. B. verzichten auf die klassischen Formen zugunsten von Sammlungen kurzer Stücke mit literarischem oder deskriptivem Charakter. Solche Stücke, die nicht nur eine Tempobezeichnung, sondern auch eine Überschrift tragen, sind bei Juon sehr häufig, nicht nur für Klavier, sondern auch für Violine und Klavier. (Op. 12, 18, 30; Op. 9, 19, 36 ...) Es ist heutzutage schwierig, das Wort Seele ohne Anführungszeichen zu verwenden. Der Gedanke, dass die Musik die Sprache der Gefühle ist, scheint keineswegs selbstverständlich zu sein. Juons Schöpfungen jedoch beruhen gänzlich auf dieser Überzeugung, so sehr, dass man heute, dreiviertel Jahrhunderte später, manchmal eine Art Schamgefühl empfindet angesichts dieses Bedürfnisses, die affektive Seite des Menschen derart zu betonen.

Man lese den Kommentar der *Litaniae* Op. 70: diese Ästhetik der Aufrichtigkeit gründet sich auf das unerschütterliche Vertrauen, dass die Musik die tiefsten Seelenregungen ausdrücken kann. Eine kritische, misstrauische Einstellung könnte mir den Zugang zu dieser Musik verwehren; ein paar Zeilen genügen, um mir ihre Absicht nahezu legen, über die zeitliche Distanz hinweg.

Es geht aber bei diesen Stücken nicht nur um das Kommunikationsproblem, d. h. ob die Musik eine Botschaft übermitteln kann oder nicht, sondern noch um ein anderes kulturelles Phänomen: sie sind eigentlich nicht für den Konzertsaal geschrieben, sondern gehören eher in einen Salon, wo sie einem Kreis von feinsinnigen Dilettanten einen Hauch von Poesie vermitteln können.

Neben diesen Kleinformen finden sich auch die in der Romantik beliebte Formen der Ballade, der Rhapsodie, der Tondichtung. Mehrmals schreibt Juon auch für kammermusikalische Besetzungen gewissermassen „symphonische Dichtungen“. Da könnte man nicht nur an Liszt, sondern auch an Richard Strauss erinnern. Selbst in Juons Bläserquintett Op. 84, das keineswegs zur Programmmusik gehört, ist dessen Einfluss erkennbar.

Diese Werke sind also weit vom Brahmsmodell entfernt. Die Reinheit und das Gleichgewicht der Formen aber, die ja das (oft verkannte) „Klassische“ an Brahms ausmachen, zeigt sich bei Juon oft, gerade in den nicht programmgebundenen Werken.

Man hüte sich also, Juon einfach als Epigonen abzustempeln. Wenn man auch in einem Klavierwerk den Einfluss Chopins zu erkennen vermag (Op. 12 Nr. 1 verweist auf dessen 3. Impromptu, Nr. 4 auf das 1. Scherzo), wenn das Streichquartett Op. 5 mit einer Akkordfolge beginnt, die ohne Dvořák undenkbar wäre, oder wenn in Op. 26 Nr. 5 die chromatischen Terzengänge etwa auf Skrjabin hinweisen, so ist dies nie nur eine oberflächliche Anleihe, eine Art Pastiche, sondern eine zutiefst persönlich gefärbte Wiederaufnahme. Auch wenn nicht alle Werke Juons zur „grossen Musik“ gerechnet werden können, besticht er immer wieder durch seine Aufrichtigkeit und seine Beherrschung des Handwerks.

Thomas Badrutt, 30. Januar 1998

# 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 and piano parts. The violin part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano part consists of a series of chords, starting with a half note chord of G4-B4-D5 and moving through various triads and dyads. Dynamics include 'mf' and '8va'.

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)

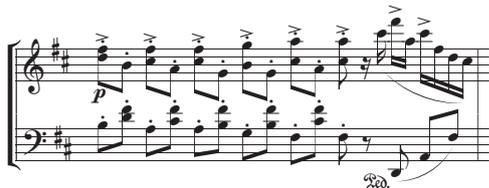
Hier konzentriert sich die Aufmerksamkeit von Anfang an auf die Melodiestimme, sodass der Rhythmus der Begleitung ohne Schwierigkeit als nachschlagend erkannt werden kann. Später im Verlauf eines Satzes, wenn der Takt im Bewusstsein des Hörers gefestigt ist, sind natürlich gerade bei Schumann oder Brahms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

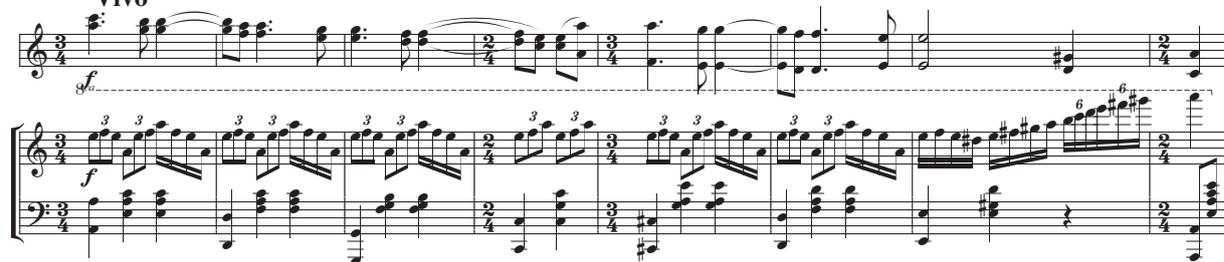
*Beispiel 10*

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)

Violine und Cello

\*

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 Dreiklangthema 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 Dreiklangthema 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 Dreiklangthema (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 – C<sup>1</sup>/C<sup>2</sup> – 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

**Nicole Kurmann**

Musikwissenschaftlerin, Dübendorf

## **Zwischen Hommage und Identitätssuche**

### **Paul Juons Sextett Op. 22 im Vergleich mit dem Klavierquintett Op. 34 von Johannes Brahms**

Die Werke von Paul Juon, dem kosmopolitischen Komponisten bündnerischer Abstammung, der in Russland aufwuchs, nach Berlin emigrierte und seinen Lebensabend in Vevey verbrachte, finden erst jetzt allmählich wieder den Weg ins öffentliche Bewusstsein. Anders war dies zu seinen Lebzeiten: in Berlin war Juon als Komponist, Pianist, Autor, Übersetzer und Professor an der Musikhochschule fest im Musikleben etabliert. Seine Werke standen regelmässig in den Konzertkalendern, und sein 60. Geburtstag im Frühling 1932 bot Anlass zu zahlreichen Veranstaltungen vor allem in Deutschland und vereinzelt in der Schweiz, in Italien, Spanien und den USA.

Paul Juon, mit vollem Namen Pawel Fedorowitsch Juon, wurde am 8. März 1872 in Moskau geboren. Juon besuchte in Moskau die Deutsche Schule und trat 1889 ins Konservatorium ein, um Violine bei Jan Hřimalý und Komposition bei Anton Arensky und Sergej Tanejew zu studieren. Während des Winters 1893/94 verfolgte er ausserdem den Unterricht beim deutschen Dirigenten Rudolf Bullerian, auf dessen Anraten er sich noch im gleichen Jahr an der *Königlichen Akademischen Hochschule für Musik* in Berlin einschrieb. Dort war er bis zum Herbst 1896 Schüler von Woldemar Bargiel<sup>1</sup>. Zurück in Russland unterrichtete er Violine und Musiktheorie am Konservatorium von Baku. Schon ein knappes Jahr später befand er sich wieder in Berlin, diesmal mit der Absicht, sich definitiv niederzulassen.

Während jener ersten Berliner Jahre betätigte sich Juon neben dem Komponieren vor allem als Übersetzer und Autor musiktheoretischer Schriften. So übertrug er das Werk seines Moskauer Lehrers Anton Arensky, *Leitfaden zum praktischen Erlernen der Harmonie* (1900) sowie Modest Tschaikowskys Biographie über dessen Bruder, *Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowskys* (1901) vom Russischen ins Deutsche. Im selben Jahr veröffentlichte Juon ein eigenes zweibändiges Lehrbuch, seine *Harmonielehre*, und liess später weitere Theoriebücher folgen: je ein *Aufgabenbuch zum einfachen Kontrapunkt* (1905 und 1910), ein *Handbuch für Harmonie* (1919) sowie eine *Anleitung zum Modulieren* (1929).

1905 konnte Juon als Hilfslehrer an seiner ehemaligen Ausbildungsstätte dank der Unterstützung deren Direktors Joseph Joachim<sup>2</sup> Fuss fassen. Bereits ein Jahr darauf gehörte er zum festen Lehrkörper mit einer eigenen Kompositionsklasse.

Juon hielt seine Berliner Lehrtätigkeit bis 1934 inne, als ihn gesundheitliche Gründe zwangen, diese aufzugeben. Noch im selben Jahr übersiedelte er nach Vevey, wo seine zweite Frau, Marie Hegner-Günthert<sup>3</sup> seit 1925 ihren Wohnsitz hatte. In den folgenden Jahren, die immer wieder durch Krankheiten überschattet waren, widmete er sich nur noch dem Komponieren. Paul Juon starb in Vevey am 21. August 1940.

## Juon im Schatten von Brahms

1902, zum Zeitpunkt der Komposition des *Sextetts Op. 22*, von dem weiter unten noch ausführlich die Rede sein wird, war Juon – obwohl beruflich noch wenig verankert – der Berliner musikinteressierten Öffentlichkeit als Buchautor und Komponist bekannt. Bald nach seiner Rückkehr aus Baku nach Berlin 1897 lernte er den Verleger Robert Lienau kennen, dank dessen Einsatz Juons Werke publiziert werden konnten. Sein Op. 1, *Sechs Skizzen für Klavier* (komp. 1894) erschien 1898 in Lienaus Verlag, der *Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung*. Juons Oeuvre bis zum Erscheinen des Sextetts umfasst fast ausschliesslich Kammermusik in kleiner Besetzung: Klavierstücke, Lieder, Sonaten für ein Streichinstrument und Klavier, ein Klaviertrio, zwei Streichquartette. Die Komposition dieser Werke – auch des Op. 1 – fiel zum grösseren Teil noch in seine Studienzeit in Moskau und Berlin. Aus den Ausbildungsjahren bei Woldemar Bargiel stammen zudem auch zwei unveröffentlichte Orchesterwerke, namentlich eine *Sinfonie in fis-Moll* von 1895.

Der junge Juon ist zu Beginn des Jahrhunderts in Berlin enthusiastisch begrüsst worden und einer seiner Fürsprecher, der Berliner Musikforscher Wilhelm Altmann, verkündete damals: „Es gereicht mir (...) zur grössten Freude, hier auf diesen Komponisten aufmerksam machen zu dürfen und ich wünschte nur, meine Stimme hätte dieselbe Bedeutung wie die Schumanns, als dieser auf das ungewöhnliche Talent des jungen Brahms hinwies, mit dem Juon übrigens recht viel gemeinsam hat.“<sup>4</sup> Der Vergleich mit Brahms war mit Juons ersten Veröffentlichungen seiner Kompositionen alsbald zur Hand und sollte fortan, wenn es um deren stilistische Einordnung ging, an ihnen haften bleiben. Ein gewisser Georg Gräner fand beispielsweise folgende poetischen Worte: „Brahms steht in der Mitte von Juons Künstlerdasein als licht- und lebensspendende Sonne. Er hat die Natur Juons zum Blühen erweckt.“<sup>5</sup> Der eben zitierte Altmann meinte bezogen auf ein konkretes Werk: „Die Violinsonate Op. 7 in A-dur (...) atmet im ersten Satz durchaus Brahms'schen Geist.“<sup>6</sup> Juons Nähe zu Brahms ist freilich nicht erst den deutschen Kritikern aufgefallen. Bereits während seiner Studienzeit am Moskauer Konservatorium wurde Juon von seinem Kommilitonen Sergej Rachmaninow mit der Bezeichnung „russischer Brahms“ bedacht – oder vielleicht eher geneckt. Solche Etikettierungen – man weiss es – verengen den Blickwinkel und verführen zu Pauschalurteilen. Betrachtet man allerdings Juons frühe Kompositionen, wie die eben erwähnte Violinsonate aus dem Jahr 1898, so ist der Einfluss von Brahms offensichtlich und ein Vergleich, in dem das vermeintliche Vorurteil einmal auf seinen Nennwert hin überprüft wird, sogar nötig. Die eben skizzierte Gefahr lässt sich dabei leicht umgehen, indem der vage Dunst des „Brahms'schen Geistes“ durch analytische Befunde am Notentext konkretisiert wird. Als dafür besonders geeignet erweist sich eine Gegenüberstellung von Paul Juons 1902 komponiertem *Sextett Op. 22 c-Moll* für 2 Violinen, Viola, 2 Violoncelli und Klavier und dem *Klavierquintett Op. 34 f-Moll* von Johannes Brahms für 2 Violinen, Viola, Violoncello und Klavier aus dem Jahr 1865. Bereits die Tatsache, dass sowohl Juons als auch Brahms' Werk noch als Fassung für zwei Klaviere existiert, macht auf eine Beziehung aufmerksam. Diese verdeutlicht sich erst recht beim vergleichenden Blick in die Partitur, aufgrund dessen sich eine kompositorische Auseinandersetzung des jungen Komponisten mit seinem Vorbild exemplarisch nachzeichnen lässt.

## Juons Op. 22 und Brahms' Op. 34 – ein analytischer Vergleich

Juons Sextett ist zwar nicht gerade ein Gesellenstück, aber sicher auch kein ausgereiftes Werk. Es ist deutlich Vorbildern verpflichtet, vorderhand Brahms, ferner – vor allem was den Klaviersatz anbelangt – der russischen Tradition und Chopin. Brahms' Quintett Op. 34 dagegen zählt

zusammen mit Schumanns Op. 44 zu den Schlüsselwerken in der Gattung des Klavierquintetts. Es bildet innerhalb der Brahms'schen Kammermusik nicht nur einen Höhepunkt, sondern gilt seinem kompositorischen Anspruch nach als Zusammenfassung und „krönender Abschluss der ersten Epoche seines Kammermusikschaffens“.<sup>7</sup>

Von beiden Werken existiert eine Fassung für zwei Klaviere (Op. 22a bzw. Op. 34bis). Darüberhinaus sind jedoch vordergründige Übereinstimmungen äusserer „Eckdaten“ wenig signifikant. Die Anzahl der Sätze ist unterschiedlich: bei Brahms sind es vier,<sup>8</sup> bei Juon fünf, wobei die Sätze II-IV eine Folge von 8 Variationen bilden;<sup>9</sup> dass beide Werke in Moll stehen, besagt allein noch nichts; die Taktarten der einzelnen Sätze divergieren meist: So steht beispielsweise Juons Eröffnungssatz in ternärem, jener von Brahms in binärem Takt<sup>10</sup>; den langsamen (zweiten) Satz setzt Brahms im 3/4-Takt, während Juon für die langsamen Abschnitte – denn einen im eigentlichen Sinne langsamen Satz gibt es im Sextett nicht – jeweils gerade Taktarten wählt. Die Besetzung eines Klavierquintetts ist vorgegeben, wohingegen sich im Klaviersextett keine feste Norm herausgebildet hat. Zwei konstante Tendenzen lassen sich diesbezüglich immerhin festhalten: die eine besteht in der Mischung von Streichern und Bläsern, die andere in der Betonung der Bassregion (mit Violoncello, Kontrabass und Fagott). Dazu existiert eine kleine Gruppe von Werken, die das Klavier mit einem reinen Streichersatz (der Quartettbesetzung und einem Kontrabass) verbinden. Juons Sextettbesetzung mit ihrer Verdoppelung des Cellos nimmt keine dieser Konstanten auf, was immerhin als ungewöhnlich aufgefallen ist: „Das Sextett C-moll Werk 22 hat die Eigentümlichkeit der Besetzung mit zwei Violoncelli.“<sup>11</sup> Vielleicht hat Juon eine der üblichen Besetzungen des Streichquintetts<sup>12</sup> zum Ausgangspunkt genommen. Auf die Frage, inwieweit hier ein Berührungspunkt zu Brahms' Op. 34 besteht, wird weiter unten nochmals zurückzukommen sein.

Der Einfluss von Brahms erweist sich erst in der Analyse des Notentexts als stichhaltig. Dort erscheint indes das Sextett von Juon geradezu als Resultat einer kompositorischen Auseinandersetzung mit Brahms' Klavierquintett, die sich bereits in den ersten Takten ankündigt:

The image displays two musical excerpts. The first, labeled 'J 1 1', is for piano (Klav.) in 3/2 time, marked *mf* and *poco rit.* The second, labeled 'B 1 1', is for violin (V. 1) and cello (Vc) in 3/4 time, marked *mf* and *riten.* Both excerpts show the initial measures of a piece, illustrating the unison entry of the main theme.

Juons Verfahren in diesem Beispiel ist typisch für das ganze Stück. Im Gestischen haftet ihm in Bezug auf Brahms' Quintett beinahe schon Zitatcharakter an: Beide Komponisten exponieren ihr Hauptthema wie ein Motto über vier Takte unisono, bringen es auf einem ausgehaltenen Akkord zum Stillstand und fahren dann auftaktig<sup>13</sup> fort. Die Übereinstimmung reicht bis in die Vortragsbezeichnungen hinein. (Weiter entwickeln beide Komponisten ihren ersten Satz aus dem Material dieser ersten vier Takte.) Im Detail hingegen beweist Juon Eigenständigkeit. Im Unterschied zu Brahms schleicht sich Juons Hauptthema zunächst in Achteln auf unbetonter Taktzeit ein und erhält erst bei seiner Wiederaufnahme (vgl. J 2, T. 17) sein volles metrisches Gewicht,

indem die drei Achtel sich in einen Viertelauftakt, punktiertes Viertel auf 1 (und komplettierendes Achtel) verwandeln. Auch im harmonischen Verlauf hält sich Juon nur bedingt an Brahms. Zum Beispiel kommt Brahms in T. 4 auf einen C-Dur-Akkord (der Dominante in *f*-Moll, der Tonart des Stückes) zu stehen, während Juon an der gleichen Stelle einen B-Dur-Akkord schreibt. Dieser liesse sich zwar auch dominantisch verstehen, allerdings nicht bezogen auf die Tonart des Stückes *c*-Moll, sondern auf die im vorangehenden Takt erscheinende Paralleltonart *Es*-Dur.

(Hauptthema)

Wie erwähnt passt sich Juon bei der Wiederaufnahme des Hauptthemas rhythmisch und motivisch enger an jenes von Brahms an. (Übrigens hat auch Brahms die Gewichtung innerhalb des Metrums verlagert, allerdings nur mittels Phrasierung.) Beide Komponisten bauen ihrem Hauptthema nun mit identischen Mitteln eine breite Plattform: Beide oktavierern, wobei das Oktavierern bei Juon ein beliebtes Stilmittel darstellt (und wohl auf seine Ausbildung in Russland verweist, ist dieses doch zum Beispiel in der russischen Klavierliteratur häufig anzutreffen). Beide weiten den Tonraum; bei Juon umspannt bereits der Auftakt eine Oktave (bei Satzbeginn steht die Tonfolge noch im Quintintervall); Juons Begleitung des Themas umspannt viereinhalb Oktaven, jene bei Brahms immerhin deren vier. Schliesslich verschränken beide Komponisten Schluss und Fortsetzung der Motive und ziehen die Phrasierung über die Taktgrenzen hinaus. Aber Brahms verzichtet trotz der errichteten Plattform auf das Aussingen des Themas. Gerade zweieinhalb Takte Raum gesteht er ihm zu. Dann dunkelt er es ab (T. 14: verminderter Akkord auf *c*) und fragmentiert es.

Juon dagegen führt sein Thema, das er ja in dieser rhythmischen Ausprägung zuvor noch nicht gezeigt hat, folgerichtig in seiner ganzen viertaktigen Länge vor (T. 17-20). In diesem Kontext lässt sich die Tonfolge *g-as-f* zu Beginn des zweiten Motivs (T. 18) als bewusste Anlehnung an Brahms' Hauptmotiv, dessen Tonfolge der ersten drei Achtel ja identisch ist, betrachten. Juon

fährt dann allerdings nicht mehr wie am Anfang des Stückes<sup>14</sup> mit der wörtlichen Wiederholung des Schlussmotivs fort, sondern versetzt dieses um einen Ganzton nach unten. Dadurch gelangt Juon in T. 21 auf *ges*, was an dieser Parallelstelle zu Brahms (vgl. B 2, T. 14) erneut als beabsichtigte Nähe interpretierbar ist. Indes ergibt sich daraus bei Juon nicht ein verminderter sondern ein *es*-Moll-Akkord. Sein Reverenzcharakter bleibt jedoch erhalten, zumal auf ihn einige Aufmerksamkeit gelenkt wird: er steht auf dem Taktschwerpunkt desjenigen Motivs, welches das Scharnier zur Überleitung in den Seitensatz bildet.

Juons Überleitung zum Seitensatz wird durch Imitation in den Streichern und triolische Begleitung im Klavier bestimmt. Ein Seitenblick in Brahms' Partitur zeigt an der analogen Stelle eine imitative Passage. Sogar die Triolen im Klavier erscheinen bei Brahms. Juon orientiert sich also mit der imitativen Setzweise und den Triolen zweifellos am Quintett, verfolgt aber zugleich die Logik seines eigenen Stückes: Bereits den Beginn der Exposition hat Juon ansatzweise imitativ gesetzt, wobei dort die Imitation im wesentlichen als Steigerungsmittel fungiert. In der Überleitung zum Seitensatz erhält sie nun unter Beteiligung aller Stimmen mehr Raum und satztechnisches Gewicht.

(Seitenthema)

J 3 31 *mp cantabile* (Cello 1) 35 (Violine 1) *p*

(Violine 1) *f poco gravemente*

Juons Seitenthema ist lehrbuchmässig von lyrisch-kantabilem, ein wenig schwerblütigem Charakter (T. 31-34); es wird durch ein zweites heiter-tänzerisches Thema konterkariert, das jedoch nach vier Takten wieder entschwindet und erst in der Reprise – genauso kurz – wieder aufblitzt. Beide Themen wirken slawisch-volkstümlich mit ihren synkopischen Akzenten (T. 34 und T. 37/38), der Umspielung eines Zentraltons mit Sekundschritten (T. 35) und natürlich dem Quartauftakt (beim ersten Thema auf-, beim zweiten abwärts). Zeit seines Lebens bleibt Juon in seinen Werken der Volksmusik verpflichtet, und er meinte einmal: „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.“<sup>15</sup> Der Quartauftakt ist natürlich keine slawische Eigenheit, sondern gehört zum volksmusikalischen „Allgemeingut“<sup>16</sup> und taucht auch in Brahms' Themenbildung regelmässig auf (im Quintett zum Beispiel im Hauptthema des ersten Satzes). Bekanntermassen hat sich Brahms ebenfalls intensiv mit Volksmusik beschäftigt.

Die gemeinsame Liebe zur Volksmusik allein würde indes nicht ausreichen, um an dieser Stelle eine konkrete Bezugnahme Juons auf Brahms' Quintett zu begründen. Doch ist darüber hinaus auffällig, dass Juons Hauptmotiv des zweiten Themas rhythmisch identisch mit jenem von Brahms' Hauptthema ist (vgl. B 1). Bezüglich Motivik fällt zwar Juons Quartauftakt (*f-c*), während dieser bei Brahms aufsteigend ist (*c-f*), und auf die Achtelgruppe geht Juon durch einen fallenden Halbtonschritt zu, während er bei Brahms aufsteigend ist. Die Achtelgruppe selber ist bei Juon eine Umspielung des Zentraltons *b*, bei Brahms ein gebrochener Dreiklang. Aber innerhalb dieser engmaschigen Motivik fällt ein Quartauftakt bereits als grösseres Intervall ins Auge und macht zusammen mit der rhythmischen Gestalt das Konstituierende der beiden Motive aus. Das heisst, obwohl es sich bei Juons Motiv keineswegs um ein Zitat handelt, darf man wohl auch hier von einer beabsichtigten Ähnlichkeit zu Brahms' Motiv im Hauptthema ausgehen. Diese Annahme lässt sich dazu durch eine harmonische Beobachtung stützen. Juons Seitensatz steht in *b*-Moll, das zweite Thema führt er auf der Dominante *F* ein. Das *des* vor der Achtelgruppe, das

zwar in *b*-Moll leitereigen ist, wirkt hier im *F*-Dur-Zusammenhang als Fremdkörper. Eher hätte man *d* erwartet. Man könnte also das *des* gewissermassen als absichtsvolle „Assonanz“ zu Brahms' *f*-Moll des Hauptthemas verstehen. Dagegen liesse sich einwenden, dass die Verwandtschaft der Tonarten *b*- und *f*-Moll allein nichts zu bedeuten hat und das *des* in Juons volkstanzhaftem Motiv als spezifische Farbgebung aufgefasst werden kann. Diese verschiedenen Interpretationen sind für Juons Stück repräsentativ und schliessen einander keineswegs aus. Aber es wäre verfehlt, sich auf eine festzulegen und daraus etwa das Vorhandensein von Bezügen zu Brahms an sich bezweifeln zu wollen – dagegen spräche schon ihre Fülle. Die Aussage, die sich aus den Deutungsmöglichkeiten ergibt, bezieht sich denn vorab auf die Machart des Stückes und zeigt lediglich, dass sich die Bezüge zu Brahms' Quintett im wesentlichen organisch im Sextett einbetten.

Stellt man Juons Seitensatz nun demjenigen von Brahms gegenüber, fällt auf, dass jener ebenfalls zwei charakterlich unterschiedliche Themen enthält. Sie erstrecken sich je über vier Takte (wobei das zweite Thema auf einem Halbton höher wiederholt wird). Im Unterschied zu Juon hat das zweite Seitensatzthema bei Brahms eher mehr Gewicht als das erste. (Später, in der Durchführung, erscheint aus dem Material des Seitensatzes nur das erste Thema. Juon verfährt dort wieder analog zu Brahms und bringt aus dem Seitensatzmaterial gleichfalls nur das erste Thema.)

## (Epilog)

Im Epilog hat sich Juon erneut von seinem Vorbild inspirieren lassen: Brahms führt dort ein weiteres Thema in Dur ein, was ihm Juon gleichtut. Das Juonsche Thema ist motivisch annähernd eine Umkehrung desjenigen von Brahms und steht wie bei diesem über einem Orgelpunkt.<sup>17</sup> Erst in der Fortsetzung weicht Juon von Brahms ab, indem er eine Abwandlungen des Hauptthemas bringt. Brahms' scherzohafte Fortsetzung verweist dagegen charakterlich auf den Seitensatz.

Die nachfolgenden Sätze des Sextetts bestätigen die Befunde. Einerseits ergeben sich mannigfaltige Berührungspunkte zu Brahms, andererseits verfolgt Juon durchaus einen eigenen Plan. Zunächst scheint er sich in der Fortsetzung mit einer grossangelegten Variationenfolge, in der sich acht Variationen über drei Sätze erstrecken, von seinem Vorbild zu lösen. Dennoch finden sich Parallelen zuhauf. Zum Beispiel führt Juon das Grundthema (also das Thema der Variationen) zu Beginn des zweiten Satzes durch das Klavier ein, und seine ersten beiden Variationen sorgen zunächst einmal für Entspannung. Auch in Brahms' Quintett kehrt mit dem zweiten Satz – kontrastierend zur Komplexität und Heftigkeit des ersten – durch die Schlichtheit und das liebevolle liedhafte Thema zunächst einmal Ruhe ein. Es braucht wohl kaum noch erwähnt zu werden, dass Brahms dieses Thema im Klavier vorstellt.

Juons Grundthema verweist motivisch zunächst<sup>18</sup> nicht auf Brahms sondern auf Mussorgskij. Es ist erneut volkstümlich, „rustikal“ und klingt ausserdem deutlich an die „Promenade“ aus Mussorgskjis „Bilder einer Ausstellung“ an:

Auffallend ist zum Beispiel die fast gleiche Aufteilung in die rhythmischen Notenwerte und bezüglich Motivik, dass die ersten drei Viertel die um eine Quinte nach oben versetzte Umkehrung von Mussorgskjis Themenbeginn darstellen.

Ein eingehenderer Vergleich mit Mussorgskij würde ferner sichtbar machen, dass Juons Vorliebe für weite Griffe, volle Akkorde und oktavierte Skalen im Klaviersatz die russische Klaviermusiktradition zum Hintergrund hat.

Anhand des Trios im dritten Satz soll ein letzter, konkret an den Noten festzumachender Berührungspunkt zwischen dem Sextett und dem Quintett gezeigt werden: Das Charakteristische beider Themen ist die langgezogene Linie von punktierten Vierteln<sup>19</sup>, die bei Juon in einem 3/4-, bei Brahms in einem 6/8-Takt stehen. Aber zweifellos suggeriert Juon mit der Punktierung der Viertelnoten gleichfalls einen 6/8-Takt. Bemerkenswert ist, dass er in der Klaviersonate Op. 22a im gleichen Satz tatsächlich einen 6/8-Takt schreibt. Damit sind zum einen das etwas erzwungen wirkende Artifizielle der punktierten Viertel in einem ternären Takt, zum andern aber auch die Verschleierung der Parallele zu Brahms aufgehoben.

### Exercice oder Hommage?

Eine Frage, die sich nun aufdrängt, ist jene nach der Wertung dieser Verbindung des Juonschen Sextetts zum Op. 34 von Brahms. Ein Werk, das sich im gezeigten Ausmass an ein anderes anlehnt, hat wohl in erster Linie den Anschein einer Kompositionsübung, allenfalls lässt es sich als Hommage anerkennen. Die Beurteilung des Sextetts als Übung ist freilich zu relativieren. Obschon das Sextett nicht zu Juons herausragendsten Kompositionen gehört, weist es ein Mass an Eigenständigkeit auf, das zu gering geschätzt würde, wenn man das Sextett als blosse Kompositionsübung, die am Gerüst des Brahmschen Op. 34 geturnt wurde, abtäte. Dem widerspräche darüberhinaus seine Veröffentlichung. Denn Juon hielt durchaus Werke zurück, die er nicht als gültig betrachtete. Denkbar ist immerhin, dass sich Juon eine kompositorische Aufgabe gestellt hat, die er mit dem Klavierquintett – quasi als Nabelschnur – im Hintergrund löste. Unverkennbar ist aber der Hommagecharakter des Juonschen Sextetts, worauf auch schon einige der oben angeführten Beispiele aus dem Notentext verwiesen haben. Diesbezüglich fallen noch zwei weitere bemerkenswerte Koinzidenzen auf: Aufgrund Juons intensiver Auseinandersetzung mit Brahms' Klavierquintett Op. 34 ist es wahrscheinlich, dass Juon zur Idee, das Sextett in eine Fassung für zwei Klaviere (Op. 22a) umzuarbeiten, ebenfalls durch Brahms' Beispiel angeregt wurde. Denn bekanntlich existiert auch Brahms' Quintett als Sonate für zwei Klaviere (Op. 34bis). Die Erstausgabe dieser Sonate trägt auf dem Titelblatt den von Brahms veranlassten Vermerk

„Nach dem Quintett Op. 34“. Auch Juon hat seine Fassung Op. 22a als Sonate bezeichnet und unter den Titel die Klammerbemerkung „nach dem Sextett“ gesetzt, was zusammengenommen denn doch zu beziehungsreich ist, um noch als Zufall durchzugehen.

Zum ändern stellt sich im Zusammenhang mit der verwickelten Entstehungsgeschichte von Brahms' Op. 34 nochmals die Frage nach der Besetzung des Juonschen Sextetts mit zwei Celli. Dem Klavierquintett von Brahms geht ein nicht erhalten gebliebenes Streichquintett voraus. Dieses Streichquintett war konventionell mit zwei Celli besetzt. Brahms hat es zur erwähnten Klaviersonate umgearbeitet,<sup>20</sup> und erst daraus entstand schliesslich das berühmte Klavierquintett Op. 34. (Leider ist die Entstehungsgeschichte von Juons Sextett bisher so gut wie unbekannt<sup>21</sup>. Sowohl das Sextett wie auch die Sonate sind 1902 im Druck erschienen. So bleibt es denn vorerst Spekulation, ob er Brahms auch in dessen Mimikry gefolgt ist und seine Sonate ebenfalls vor dem Sextett geschrieben hat.) Juon kannte möglicherweise diese Zusammenhänge aufgrund seines persönlichen Verhältnisses zu Joseph Joachim. Joachim, der seit 1853 zum Brahms'schen Freundeskreis gehörte, war als Violinist nicht nur an etlichen Uraufführungen von Brahms' Werken beteiligt, sondern stand dem Komponisten jeweils bereits während des Schaffensprozesses bezüglich den Streicherstimmen beratend zur Seite<sup>22</sup>. Auch das besagte Streichquintett hat ihm Brahms zur Begutachtung und Probeaufführung übergeben. Wenn man also vermuten darf, dass Juon durch Joachim vom Streichquintett als Vorläufer von Op. 34 wusste, so böte sich darin eine Erklärung für die Verdoppelung der Celli im Sextett an. Juons Entscheid für die „eigentümliche Besetzung“ liesse sich somit als ein weiteres, wenn auch verdecktes Verbindungsglied zu seinem Vorbild verstehen.

### Anmerkungen

<sup>1</sup> Woldemar Bargiel (1828-1897); Komponist, Dirigent und Musiklehrer; Stiefbruder von Clara Schumann; er gehörte zum Freundeskreis um R. Schumann, J. Brahms und J. Joachim; ab 1859 war er Professor für Musiktheorie am Kölner Konservatorium, von 1864-74 Kapellmeister und Musikhochschuldirektor in Rotterdam; 1874 berief ihn Joachim als Professor für Komposition an die Berliner Musikhochschule.

<sup>2</sup> Joseph Joachim (1831-1907); einer der herausragendsten Violinisten seiner Zeit, dazu Dirigent, Komponist und Musiklehrer; 1849-53 war er Konzertmeister in Weimar und stand dort dem Kreis um F. Liszt nahe; 1853-68 Konzertmeister in Hannover; er wurde 1868 Direktor der neuerrichteten Berliner Musikhochschule. Seinen heutigen Bekanntheitsgrad verdankt er vor allem der Tatsache, dass er dem engeren Freundeskreis um J. Brahms angehörte. Er lernte Brahms 1853 kennen und blieb ihm in lebenslanger, wenn auch nicht immer ungetrübtter Freundschaft verbunden.

<sup>3</sup> Marie Hegner-Günthert war die Witwe des 1907 verstorbenen Basler Musikers Otto Hegner und seit 1912 mit Juon verheiratet. Juons erste Ehefrau, Katarina Schachalowa war 1911 gestorben.

<sup>4</sup> W. Altmann, „Besprechung von op. 5, 7, 9, 15, 16, 17, 19 von Paul Juon“, *Die Musik* I H. 10 (1902), S. 894. Altmanns Anspielung auf Schumann bezieht sich auf dessen Aufsatz „Neue Bahnen“, den Schumann nach seiner ersten Begegnung mit dem damals zwanzigjährigen Brahms in der *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlichte (XXXIX/18, S. 185a-186a, 28.10.1853). Der junge Brahms wurde dort von Schumann angekündigt als einer, der den „höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen“ ist. Ohne den Ausspruch Schumanns weiter interpretieren zu wollen, sei hier noch die darin anklingende Frage der Avanciertheit der Tonsprache angesprochen. Juon blieb der Spätromantik verpflichtet, was sich nicht nur stilistisch in seinen Werken, sondern auch in einer persönlichen Stellungnahme äussert. In einem Bericht von 1930, der Juons gleichermassen aufgeschlossene wie konservative Haltung spiegelt, wird er folgendermassen referiert: „Die Wirrnis, die noch vor zehn Jahren alles vernebelte, ist heute doch bereits deutlich in Klärung. (...) Aber auch diese Zeit hatte ihr Gutes; sie hat uns gelehrt, Dissonanzen hinzunehmen. (...) Nur eins wird sich ändern müssen, die Musik wird wieder mehr zu den Sinnen und der Seele sprechen. (...) Ein Mann wie Arnold Schönberg habe sich gar zu sehr ins kalt-intellektualistische Fahrwasser begeben und sei als Komponist mehr und mehr in einer Sackgasse gelandet.“ („Unterhaltung mit Paul Juon“, in: *Königsberger Allgemeine Zeitung*, 24.10.1930). Schönberg lebte zeitweise ebenfalls in Berlin und stand, als er von 1925 bis 1929, als Nachfolger Ferruccio Busonis eine Meisterklasse für Komposition an der Preussischen Akademie

der Künste leitete, gewissermassen in einem Konkurrenzverhältnis zu Juon. Am Rande sei vermerkt, dass zwischen diesen beiden gegensätzlichen Komponisten Brahms verbindend dazwischensteht. Dass Juon von Brahms beeinflusst sei, wurde von Musikschriftstellern immer wieder betont. Inwieweit sich diese Einschätzung mit Juons Selbstverständnis deckt, muss hier offenbleiben. Schönberg seinerseits verwies ausdrücklich auf Brahms, als es ihm darum ging, seine Werke als Entwicklung aus der musikalischen Tradition des 19. Jahrhunderts zu erklären.

<sup>5</sup> G. Gräner: *Paul Juon, Trio-Caprice Op. 39* (= Musikführer Nr. 363), Berlin o. J., S. 4.

<sup>6</sup> W. Altmann, ebd. Ähnliche Feststellungen liessen sich in beliebiger Zahl von weiteren Kritikern heranziehen.

<sup>7</sup> L. Finscher: "Brahms: Klavierquintett f-Moll Op. 34", S. 673. *Reclams Kammermusikführer* herausgegeben von A. Werner-Jensen, Reclam, Stuttgart 1990.

<sup>8</sup> I. Allegro non troppo – II. Andante, un poco adagio – III. Scherzo: Allegro-Trio – IV. Finale: Poco sostenuto–Allegro non troppo–Presto non troppo

<sup>9</sup> Die Sätze des Sextetts lauten: I. Moderato – II. Tema: Andantino quasi allegretto–Var. 1–Var. 2: l'istesso tempo–Var. 3: Poco più mosso–Var. 4: Allegro molto e risoluto–Var. 5: Grave – III. Menuetto: Var. 6–Trio: Var. 7 – IV. Intermezzo: Var. 8: Moderato piacevole–Coda: Largo – V. Finale: Allegro non troppo

<sup>10</sup> Takte können, je nachdem, ob ihr Zähler durch zwei oder durch drei teilbar ist, in binäre oder ternäre Taktarten eingeteilt werden. Binär sind zum Beispiel der 2/4-, ternär der 3/4-Takt. Taktarten, deren Zähler durch zwei und durch drei teilbar ist, können folglich sowohl binär wie ternär sein, wie etwa der 6/8-Takt, je nachdem, ob das punktierte Viertel oder das Achtel als Zählzeit genommen wird.

<sup>11</sup> Ein gewisser Dr. Kreiser in der Werkbesprechung des Sextetts: Programmzettel einer Aufführung in Dresden am 3. April 1930 durch die Striegler-Vereinigung für Kammermusik.

<sup>12</sup> Die Streichquintettbesetzung besteht üblicherweise aus einem Streichquartett (2 Violinen, Viola, Violoncello), das um eine zweite Viola oder ein zweites Cello erweitert wird.

<sup>13</sup> T. 4, nicht mehr im Notenbeispiel.

<sup>14</sup> T. 5, nicht mehr im Notenbeispiel.

<sup>15</sup> Juon in einem Brief an den Churer Musikdirektor Ernst Schveri vom 15.9.23.

<sup>16</sup> Man denke zum Beispiel an deutsche Volkslieder wie "Das Wandern ist des Müllers Lust".

<sup>17</sup> Vgl. auch die Ähnlichkeit zu Brahms' Coda (T. 261 ff.).

<sup>18</sup> Der motivische Bezug zu Brahms ergibt sich in der 7. Variation des Themas, dem Trio (vgl. weiter unten).

<sup>19</sup> Juon bedient sich wiederum der Umkehrung, um das Zitat zu vermeiden (vgl. J 6, T. 50 und B 4, T. 211).

<sup>20</sup> Das heisst, obwohl die Klaviersonate erst sieben Jahre (1872) nach Op. 34 im Druck erschienen ist, entstand sie vorher. Der Vermerk "nach dem Quintett", der zur irrtümlichen Annahme verleitet, das Quintett sei vor der Sonate komponiert worden, wurde wohl vor allem aus verlegerischen Gründen beigefügt, in der Hoffnung, den Absatz der Exemplare zu begünstigen. Denn das Quintett war ja bereits der Öffentlichkeit bekannt. Dass die Sonate erst 1872 im Druck erschienen ist, hat keinen künstlerischen Hintergrund, sondern lag daran, dass die Landgräfin Anna von Hessen das ihr gewidmete Manuskript nicht mehr auffinden konnte.

<sup>21</sup> Das Klaviersextett ist dem Dirigenten und Komponisten Fritz Steinbach (1855-1916) gewidmet; er war 1880-86 zweiter Kapellmeister in Mainz, ab 1886 zunächst Hofkapellmeister, dann Generalmusikdirektor in Meiningen; er führte 1905 eine Sinfonie von Juon (die Sinfonie in A-Dur Op. 23) in Berlin auf, „mit sehr grossem Erfolg“ (Juon im bereits zitierten Brief vom 15.9.23); Steinbach war mit Brahms befreundet; 1909 war er Dirigent des ersten Brahms-Festivals in München.

<sup>22</sup> Was die kritische Beratung von Brahms' Kompositionen anbelangt, muss an erster Stelle sicher Clara Schumann genannt werden. Auch das noch unfertige Manuskript von Op. 34 hatte ihr Brahms vorgelegt.

\*

**Thomas Badrutt**  
**Was erzählt die Legende?**  
**Paul Juons Werke**

Ein Überblick aus persönlicher Sicht

**I. Vokal oder instrumental?**

In den ersten Jahren seiner schöpferischen Tätigkeit fühlte sich Paul Juon offensichtlich zur Vokalmusik hingezogen. Sein Op. 2 aus dem Jahre 1895 sind Lieder nach Texten von Mörike („Früh, wann die Hähne krähn...“) und Eichendorff („Stand ein Mädchen an dem Fenster, da es draussen Morgen war...“). Vom ersten sind sogar 2 Fassungen als Manuskripte erhalten.

Für Op. 3, *Margits Lied*, wählte er einen Text aus *Das Fest auf Solhaug* von Henrik Ibsen:

„Bergkönig ritt in die Lande weit –  
So traurig vergehen die Tage –  
Er wollte sich freien die schönste Maid –  
Ach, enden wird nie meine Klage!  
Bergkönig ritt vor Herrn Hakons Thor  
Klein Kirsten strahlte ihr Haar davor.  
Bergkönig freite das schlanke Weib,  
Umring ihr mit silbernem Gürtel den Leib.

Bergkönig führte sie heim alsdann,  
Zehn güldne Ringe steckt er ihr an.  
Es kam und schwand wohl manch ein Jahr  
Im Berge sass Kirsten auf immerdar.  
Das Thal hat Vögel und Blumenpracht –  
So traurig vergehn mir die Tage –  
Im Berg ist Gold und ewige Nacht –  
Ach! enden wird nie meine Klage!“

Das nächste, Op. 6, bildet das Gegenstück zu diesem Lied: die Ballade *Mörtelweib's Tochter* aus dem *Simplizissimus*. Die Gegenüberstellung zeigt, wie weit sich der stilistische Rahmen spannt, und wie eng die thematische Verwandtschaft ist. Dieses Chanson ist im Gegensatz zu den ersten beiden Liedern gedruckt worden: Schlesinger, Berlin 1907. Es ist aber laut WA schon 1898 entstanden.

Meine Mutter is a brave Frau,  
Tragt die Stoaner auf den Bau.  
Drum tragt sie auch koa schön's Gewand,  
Steigt in Hadern, in Hadern umanand.  
Wär mei Mutter a Baronessen  
Könnt sie alle Tag Braten fressen.  
Oh, du lieber Gerichtsvollzie'hr!  
,s leid't's uns kaum a Brot und ,s leid't's  
uns kaum a Bier.  
Oh, mei! Oh, mei!  
Mei Mutter is a Mörtelwei.

Uma fünfe gehts an d'Arbeit schon  
Um zwoa Mark im Tagelohn,  
Und kimmt's auf d'Nacht uma sechs vom  
Bau,  
Schloagt's der Vater braun und blau.  
Dann essen ma an Kaffee auf d' Nacht  
Bankerte san ma Stucker acht

Schloafen all' in oaner Stuben  
Vater und die Mutter und die Madeln und  
die Buben.  
Oh, mei! Oh, mei!  
Meine Mutter is a Mörtelwei.

Habt's mi alle miteinander gern!  
I mag net wia mei Mutter wer'n.  
I mag a sauber's Deand'l sein,  
die Grafen werden um mi frei'n.  
Mit an Grafen im Gubernat  
Mach i den allergrössten Staat,  
Trag' an Hut und spiel Klavier,  
und schenk mei Mutter alle Täg zwoa  
Weisswürscht un a Bier.  
Oh, mei! Oh, mei!  
Mei Mutter is a Mörtelwei.  
(Text: Simplicissimus)

Op. 13 vereinigt unter dem Titel *Fünf Lieder* Texte von R. Dehmel, R. M. Rilke, F. Ewers und A. Holz. Zwei davon wurden am 12. Dezember 1899 in Berlin aufgeführt, wie ein Programm bezeugt, die gedruckte Ausgabe ist aber nicht datiert.

Die *Drei Lieder* Op. 21 auf Texte von Johannes Schlaf (*Regen, Märchen* und *Der einsame Pfeifer*) stammen (nach WA, Juons handgeschriebenem Verzeichnis) von 1902, die Ausgabe von Schlesinger trägt die Jahreszahl 1907.

Früher als diese Kompositionen, die Juon mit einer Opuszahl versehen hat, sind auch schon andere Vokalwerke entstanden. *Zwei Romanzen* mit russischem Text, von denen jedoch nur die zweite im Nachlass erhalten ist, sind 1894 in Moskau gedruckt worden (Katalog A 9), und auch der zweite Manuskriptband aus dem Besitz von Juons Tochter Aja Erguine (Katalog A 4.2) enthält drei Lieder. Zwei davon sind Romanzen mit russischen Texten, die aber mit den eben erwähnten nicht identisch sind.

Zu den Frühwerken gehören auch die beiden Opern, von denen bei uns überhaupt nichts bekannt geworden ist, denn sie fehlen in allen bisherigen Verzeichnissen. Von beiden sind die Partituren mit Juons Nachlass in die BCU gelangt. Die erste, *Tempi passati*, ist freilich ganz privater Natur. Sie wurde von den drei Geschwistern Emilie, Paul und Konstantin Juon zur silbernen Hochzeit ihrer Eltern geschaffen und am 14. März 1893 aufgeführt. Die Partitur umfasst aber immerhin 116 Seiten. (Katalog A 8). Im ersten der oben erwähnten Manuskriptbände (A 4.1) findet sich auch die Bearbeitung für Klavier zu vier Händen einer *Ouvertüre zur Oper „Der Vandale“*, doch sind auf dem Titelblatt die beiden Wörter *zur Oper* durchgestrichen. Die Ouvertüre umfasst 339 Takte und wird etwa 1889 oder 1890 entstanden sein. Ob noch mehr davon komponiert wurde, ist ungewiss.

Die zweite Oper hat einen russischen Text: *Aleko*, Oper in 1 Akt, nach dem Gedicht „Die Zigeuner“ von Alexander Puschkin. Es ist ein Manuskript von 186 Seiten, datiert von 1896 (Katalog A 10). Die Oper wurde im gleichen Jahr in Kislovodsk (Nord-Kaukasus) und im folgenden Jahr auch in Tiflis aufgeführt. Das Libretto, der Programmzettel und Rezensionen sind im Nachlass gefunden worden.

Soweit die vokalen Jugendwerke, die vor 1902 entstanden sind. Die meisten davon blieben ungedruckt und haben keine Opuszahl erhalten.

Alle späteren Vokalwerke sind Gelegenheitsarbeiten: Op. 63 (der Eintrag in WA lautet: *Lied im Volkston „Drüben am Wegesrand“*, für Singstimme und Klavier) und Op. 66 (*Reiterlied* für 4-stimmigen Schulchor) sind 1914 entstanden, auf Anregung des Gesangslehrers des Königin Luise Lyzeums in Friedenau bei Berlin. Sie sind bei Lienau bzw. Zimmermann verlegt worden, das erste unter dem Titel *Österreichisches Reiterlied*. Op. 63 wurde aber offenbar wirklich „verlegt“: es ist weder in Juons Nachlass erhalten geblieben, noch in Frankfurt, im Archiv der Verlagshäuser. Vielleicht waren es auch nur zwei Fassungen desselben Liedes, denen der Autor aber anscheinend keine grosse Bedeutung zumass.

Ebenfalls als – freilich bedeutsamere – Gelegenheitswerke sind die Bearbeitungen der *Jüdischen, Russischen und Slavischen Volkslieder* zu betrachten (Katalog A 2.1/3), die Juon während des ersten Weltkrieges in Heiligenbeil gesammelt hat. Juon hat ihnen die ursprüngliche Opuszahl 73 entzogen, um sie seinem letzten Kammermusikwerk, den *Arabesken*, zuzuweisen, offenbar aus Scheu vor der Zahl 100, die den Arabesken zugekommen wäre.

Erst im Herbst 1938 hat Juon sich dann wieder mit Vokalmusik beschäftigt, als seine Tochter Stella bei ihm Lieder bestellte, deren französische Texte sie selbst geschrieben hatte (Katalog A 11). Im Brief an Hans Chemin-Petit vom 22. März 1939 betont Juon, sie seien *nur für den „Hausgebrauch“*. Nur zwei von diesen sieben Liedern wurden gedruckt. Sie kamen als Op. 99 erst nach

Juons Tod heraus, nämlich im Jahre 1941. Für diese Ausgabe hatte Juon selber noch als drittes Stück ein altes Manuskript bearbeitet, das sich im Nachlass gefunden hat: *Le tre sorelle*, datiert vom Mai 1914.

Das ist alles, was an Vokalwerken bekannt ist. Gut zwei Dutzend Lieder und 2 Opern: dem Umfang nach ist das nicht unbedeutend, aber die Zusammenstellung zeigt, dass Juon sich nur bis zum 30. Lebensjahr von der Vokalmusik versucht fühlte, dann aber erkannte hat, dass das Instrumentale sein Gebiet war. Die fünf Lieder von Op. 13 sind das einzige Vokalwerk, das vor 1902 veröffentlicht wurde.

Seine Tochter Aja Erguine hat mir erzählt, dass er zu sagen pflegte, „*die Worte störten ihn an der Musik*“. Wann er zu dieser Ansicht oder vielmehr zu dieser Einsicht gekommen ist, lässt sich nicht feststellen, aber ich glaube, die Erklärung liegt auf der Hand: seine Sprache ist die Musik, und seine Musik ist für ihn eine Sprache, neben der Worte überflüssig oder gar störend sind. Mir scheint, es gibt kaum einen anderen Komponisten, bei dem man so häufig den Eindruck hat, dass die Musik eine Geschichte erzählt, dass sie nicht reines Formenspiel ist, sondern noch eine verborgene Bedeutung hat. Sehr oft fordern uns die Überschriften von Juons Stücken geradezu auf, ein Programm zu suchen, das dahinter stecken könnte. Bei manchen Werken, besonders in den späteren Jahren, unterdrückt Juon aber nachträglich solche zusätzliche Angaben wieder. Wer will, mag sich selber eine Geschichte dazu ausdenken.

In den Briefen an Hans Chemin-Petit wird das Problem anlässlich der *Tanz-Capricen* Op. 93 diskutiert. Am 17. Februar 1939 schreibt er ihm: *Ob ich die mit Bleistift angegebenen Charakterbezeichnungen der einzelnen Tänze beibehalten werde, ist fraglich.*

Am 3. April heisst es: *Deiner Meinung betreffs der Charakterbezeichnungen der einzelnen Tänze stimme ich voll und ganz bei. Auch ich bin kein Freund von dergleichen Programm-Angaben. Andererseits habe ich die Erfahrung gemacht, dass die meisten Zuhörer sehr dankbar zu sein pflegen für solche Hinweise. Sie haben ja alle keine Phantasie und müssen eben etwas „gekitzelt“ werden. Ich wurde oft gefragt: «Was haben Sie sich eigentlich gedacht? Was soll die Musik vorstellen?» Es ist zum Lachen!!!*

Natürlich ist es ganz allgemein die romantische Musik, die das Ausdrucksmässige eher pflegt als den formalen Aspekt, aber Brahms z. B. lässt kaum je den Gedanken an eine darin verborgene Geschichte aufkommen. Juon ist in dieser Hinsicht viel eher mit Janáček verwandt. (Ich vermeide jetzt absichtlich das Wort „Programm“, denn „Programm-Musiker“ ist keiner von den dreien.) Wie sehr es um die Jahrhundertwende Mode war, mit Musikstücken Anekdotisches oder Stimmungen zu evozieren, zeigt ja auch der unten abgebildete Programmausschnitt.

Ich habe am Anfang dieses Artikels den Text von Op. 3 zitiert, *Margits Lied*, mit dem die unglücklich verheiratete Margit in Ibsens Schauspiel ihre eigene Situation darstellt. Ibsens Drama wird genannt, und die Sprache des Textes braucht nicht entschlüsselt zu werden. Die Musik untermalt und verziert ihn, aber die Aufgabe, eine Botschaft zu übermitteln, überlässt sie ihm.

Zu meiner grossen Überraschung ist nun im Sommer 1997 noch ein anderes Manuskript von Juon zum Vorschein gekommen, das er auf dem Titelblatt eigenhändig als Op. 3 bezeichnet hat: „*Ingeborgs Klage*“ / *Ballade für grosses Orchester* / *Op. 3* / *Componiert von Paul Juon* / *Juli 1894*. Der 22jährige Juon hat das Stück während seiner Assistentenzeit bei Rudolph Bullerjahn komponiert, und am 2. August 1894 ist es aufgeführt worden, doch wird der Ort leider auf dem Programm nicht angegeben. Dieses wurde zweisprachig in Riga gedruckt; ich gebe einen Ausschnitt der deutschen Seite wieder.

# Novitäten - Abend

des Capellmeisters  
**Herrn Rudolph Bullerjahn**  
 mit seinem aus 42 Künstlern I. Ranges bestehenden Orchester.

## PROGRAMM.

- I.
- 1) Zum 1. Male: Jagd - Ouverture „Im Walde“ . . . . . *J. Brüll.*
  - 2) Zum 1. Male: Eine Steppen-Skizze aus Mittelasien . . . . . *Borodin.*
  - 3) Ingeborg's Klage (Manuscript) . . . . . *P. Juon.*  
(unter persönlicher Leitung des Componisten.)
  - 4) Zum 1. Male: Grand Etude, C-dur . . . . . *Rubinstein.*  
(bearbeitet für Orchester v. Pohlé.)
- II.
- 5) Zum 1. Male: Ouverture „Die 7 Raben“ *Rheinberger.*
  - 6) Serenade (Manuscript) . . . . . *M. v. Haken.*  
(unter persönlicher Leitung des Componisten.)

Natürlich möchte man gerne wissen, wer diese Ingeborg ist und worüber sie sich beklagt. Aber es handelt sich um ein reines Orchesterstück, ohne Singstimme und ohne Kommentar, und so bewahrt Ingeborg ihr Geheimnis. Es bestätigt sich wieder: der Unterschied zwischen einem Geheimnis und einem Rätsel oder einer Übersetzungsübung ist ja der, dass sich ein Geheimnis nicht „lösen“ lässt. Man kann höchstens merken, dass es vorhanden ist.

Dieses Erlebnis hatte für mich nicht nur eine anekdotische Bedeutung, es blieb symptomatisch, auch nachdem mir ein Freund die literarische Quelle verraten hatte (*Frithiofs Saga* des schwedischen Nationaldichters Esaias Tegnér). Es hat mich zur Überzeugung gebracht, dass es besser ist, nicht in erster Linie nach der Geschichte zu suchen, die in einem Musikstück verborgen sein könnte. Die Geschichte ist nicht der Inhalt, sondern der Anlass des Stückes, und die Verbindung vom Anlass zum Musikstück braucht nicht umkehrbar zu sein. Viel interessanter wäre es, zu wissen, weshalb manche Stücke „doppelbödig“ wirken, sodass sie im Hörer den Gedanken an irgend eine dahintersteckende Geschichte wecken, selbst wenn keine Überschrift darauf hinweist. Oder umgekehrt: mit welchen Mitteln erreicht ein Komponist, dass man seine Musik als Sprache und nicht nur als sich selbst genügenden Klang auffassen wird?

Natürlich werde ich diese Fragen nicht erschöpfend beantworten können. Ich will auch nicht die Frage stellen, ob diese Art Musik mehr oder weniger wert sei: man könnte ja behaupten, es sei ein Mangel an musikalisch einleuchtender Kohärenz, der den Hörer veranlasse, nach einer Begründung ausserhalb des musikalischen Geschehens zu suchen ...

Wohl aber möchte ich Juons Werke von diesem Gesichtspunkt aus vorstellen. Das scheint mir nützlicher, als wenn man feststellt: hier tönt es nach Brahms, hier nach Rachmaninow, hier nach Tschaikowski, hier nach Skrjabin, hier russisch, hier nordisch... Vielleicht erfahren wir auf diesem Wege, welche Werke nach Juon tönen, und woran das liegt.

### Fazit

In seinen Jugendjahren fühlte sich Juon zu Oper und Liedschaffen hingezogen, doch bald merkte er, dass „die Worte seine Musik stören“, und mit ganz wenigen Ausnahmen (Auftragswerke) ist von 1902 an sein Schaffen allein der Instrumentalmusik gewidmet.

Als Spätromantiker schreibt er nicht „Formalmusik“, sondern „Ausdrucksmusik“. Die Worte stören ihn deshalb, weil seine Musik ohnehin spricht, also eine Botschaft transportieren will, die nicht nur musikalischer Art ist. Wie erreicht sie das?

(Man beachte auch die Anmerkung zum dritten Stück von Op. 79!)

## II. Die Sprache der Klavierwerke

Die erwähnte Doppelbödigkeit findet sich schon im ersten Stück, das Paul Juon komponiert hat, zehn Jahre vor seinem Op. 1. Im „3. Band“ seiner köstlichen Selbstbiographie (E 12–13) lesen wir:

*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...*

Dieses „Werk“ blieb nicht erhalten, wir können nicht feststellen, ob das Stück auch einlöste, was sein Titel versprach. Ich möchte hier nur festhalten, dass schon bei Juons erster Komposition das Anekdotische, d. h. ein Erlebnis, eine Geschichte den Anlass zur Musik gab. Man kann sich vorstellen, dass es das war, was dem 12-jährigen Musiker so *furchtbar viel Spass machte*, fast so viel wie die Schnörkel auf seinen Titelblättern.

Derartige Titel findet man in Juons Werkkatalog sehr oft, und natürlich nicht nur bei ihm. Die Gewissensfrage ist aber wirklich die: Wären die Stücke von Op. 18 weniger hübsch, wenn sie nicht unter dem Titel *Satyre und Nymphen* stünden, ohne die pittoresken einzelnen Überschriften? Ich möchte folgenden Versuch anregen: mit welchen Adjektiven charakterisieren die Zuhörer die vier Sätzchen der *Kleinen Suite* Op. 20 oder die zehn *Praeludien und Capricen* von Op. 26? (Bei Juon heissen sie *Trotzig – zärtlich / Traurig / Geschwätzig / Lustig*, beziehungsweise *Aufgereg / Neckisch / Sehnsüchtig / Idyllisch / Mystisch / Keck / Simpel / Starr / Pikant / Launig*).

Auch die Titel von Op. 30 sind suggestiv: *Intime Harmonien: 1. Wogen / 2. Episode / 3. Elfenchen / 4. Romantisches Wiegenlied / 5. Sonderbare Humoreske / 6. Intermezzo / 7. Es geht die Sage / 8. Kleine Tarantelle / 9. Sphinx / 10. Narretei / 11. Ruhige Liebe / 12. Zu Grabe tragen*.

In diesem Opus fallen in fast allen Nummern die unkonventionellen Taktarten oder -wechsel auf, für die Juon eine ganz grosse Vorliebe hat. Aber auch dort, wo der Takt gleich bleibt, können wir oft beobachten, wie sich der Rhythmus davon „emanzipiert“. Auch das ist eine Methode, die mithilft, den Erzählton zu erreichen: die Überwindung des Metrischen, die Ausschaltung der Taktstriche:

### 2. Episode. Poco marziale

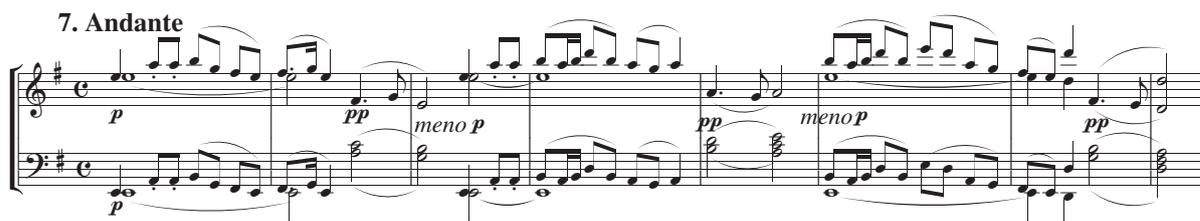
Musical score for '2. Episode. Poco marziale'. The score is in bass clef with a 4/8 time signature. It features a piano (p) dynamic in the beginning and a fortissimo (sf) dynamic in the middle. The melody is characterized by rhythmic complexity and syncopation, with frequent changes in the perceived meter.

Oder:

### 4. Romantisches Wiegenlied. Andante cantabile

Musical score for '4. Romantisches Wiegenlied. Andante cantabile'. The score is in treble and bass clefs with a 2/4 time signature. It features a piano (p) dynamic in the beginning and a *sempre p* (piano) dynamic throughout. The melody is characterized by a slow, lullaby-like quality with a steady, simple rhythm.

Nr. 7 aus der gleichen Serie heisst **Es geht die Sage...**



Andere Nummern sind von Tanzrhythmen inspiriert, wie zum Beispiel Nr. 3, ein langsamer Walzer, oder die Kleine Tarantella, Nr. 8. Auch die Kombination von ungewohntem Takt und tanzartiger Melodik kommt vor:



Seine grosse Vorliebe für Tänze gesteht Juon in einem Brief vom 11. Oktober 1938 auch seinem Freund Hans Chemin-Petit: ... *denn für Tänze habe ich eine heimliche (nein: unheimliche) Liebe...*

Auf die drei Serien der vierhändigen *Tanzrhythmen*, Op. 14, Op. 24 und Op. 41 aus den Jahren 1900–1908 möchte ich hier nicht eingehen. Sie würden eine eigene Untersuchung verdienen, denn es sind mehrere sehr schöne, hochinteressante Stücke darunter. [CD: siehe Discographie, S. 144/145]

Nach einem Konzertabend in Küstrin im Jahre 1935, an dem Juon mit einer seiner Schülerinnen daraus gespielt hatte, schrieb der Kritiker, offensichtlich begeistert:

Es waren wohl annähernd 20 Tanzweisen, die vorgespielt wurden, aber jede einzelne war anders, jede einzelne war eigen, so eigen, dass selbst kaum Anklänge an Tanzweisen anderer deutscher Meister verspürt wurden. Es waren eben Juon-Tänze. Bald stampfte es dunkel und vital daher, bald prickelte es lieblich, bald leuchteten Leidenschaften, bald sang es versonnen und fand kein Ende. Hinter vielen Sätzen standen Fragezeichen, bald ungestüm fordernd, bald ungelöst und unlösbar, bald in weher Gewissheit. Es war vierhändiges Spiel und die Handpaare stellten zuweilen Tanzpaare dar, die nebeneinander herwanderten, plaudernd, scherzend, spielend, die einander suchten, die sich vereinigten und erfüllten. Farbe über Farbe war in diesen kleinen Tanzstücken ausgegossen, und Professor Juon brachte mit seiner Begleiterin diese Farben zu tiefem, strahlendem Leuchten...

Der Kritiker lässt sich dann auch zu einem Loblied auf die vermutlich hübsche mitwirkende Pianistin hinreissen... Jedenfalls hat er aber etwas erlebt und etwas gemerkt: auf seine Art stellt er sich die gleiche Frage wie wir: *Was erzählt die Legende?*

Ein hübsches Fundstück für unsere Sammlung von „Erzählungen“ finden wir am Anfang von Op. 38, *Den Kindern zum Lauschen*:

1. Vom Wunderringlein. Moderato

Hier können wir zwei weitere Stilmittel beobachten, welche den „Erzählton“ bewirken: die rhythmisch freie Form des Anfangs (oft als *recitando* oder *parlando* angegeben) und die Klangfarbe. Bei aller Achtung vor den Anschlagskünsten mancher Pianisten: hier werden sie von der Klangvorstellung des Komponisten überfordert. Aber gerade das ist charakteristisch: er sucht die Farbe, und diese Suche führt ihn zur Kammermusik und zur noch reicheren Palette des grossen Orchesters. Es ist aber bemerkenswert, wie reich die Klangpalette auch in den Klavierstücken ist.

Die übrigen Titel von Op. 38 lauten: *Von der Prinzessin im verwunschenen Schloss / Vom Ritter jung, trotzig und kühn / Rosemarie tanzt / Die trübselige Puppe*.

Dann folgen unter dem Sammeltitle *Der Steinbaukasten* drei Fugen, deren Themen als Bausteine gezeichnet sind: 1. *Eine Burg*, 2. *Eine Villa*, 3. *Ein Dom*. Die beiden letzten Stücke heissen *Das Heimchen* und *Wiegenliedchen (An einer wirklichen Wiege zu spielen.)*

Diese Stücke sind alle zwischen 1903 und 1907 entstanden und einzeln datiert. Alle wurden an einem 22. März geschrieben. 1903 wurde sein Sohn Ralf geboren. Jedes Jahr gab es also einen Anlass für ein neues Stück. Die chronologische Reihenfolge wäre demnach: 1903: *Wiegenliedchen* / 1904: *Die trübselige Puppe* / 1905: *Rosmarie tanzt + Das Heimchen* / 1906: *Mutter erzählt Märchen* / 1907: *Der Steinbaukasten*.

Auch das ist eine Geschichte, die hinter Juons Musik verborgen ist. Die Stücke sind aber so reizvoll, dass man nicht auf die Idee kommen wird, sie hätten ausschliesslich private Bedeutung. Und wenn schon: ist nicht jeder von uns auch ein privater Mensch?

Eine weitere Besonderheit des Juonschen Klavierwerkes ist, dass es unter diesen 30 Opusnummern keine einzige Sonate gibt. Natürlich sind sehr viele dieser Stücke nicht für den Konzertsaal, sondern für die Hausmusik oder für den Unterricht gedacht. Trotzdem würden sie die Einförmigkeit mancher Rezitalprogramme auf erfreuliche Weise beleben!

Der **Schwierigkeitsgrad** der Klavierwerke ist sehr unterschiedlich, und eine kleine Übersicht könnte hier nützlich sein. In Lienaus „Werkeverzeichnis“ sind sie wie folgt eingestuft:

(Kursive Zahlen bezeichnen vierhändige Werke, fette solche für 2 Klaviere)	
leicht	Op. 20, 58, 62, 74, 75, 80, 91
leicht/mittel	Op. 1, 14, 24, 38, 41
mittel	Op. 30, 32, 47, 48, 61, 65, 77, 79, 90
mittel/schwer	Op. 18, <b>22A</b> , 39A, 55, 56, 68
schwer	Op. 12, 26, 39A, 46, <b>71</b> , 76

Op. 32 sind vier Sätze aus dem *Tanzpoem Psyche* von H. Regel. Daneben existiert auch eine Fassung für grosses Orchester in 10 Sätzen, Op. 32A. In der vermutlich ersten Fassung für Klavier vierhändig (Archiv Lienau, ein Autograph von ca. 200 Seiten) steht auch der Text, der die Handlung beschreibt. In WA ist das Werk folgendermassen eingetragen:

Op. 32. Psyche, Tanzpoem (Ballett)  
 (1905) Daraus Ballettsuite f. gross. Orchester  
 1. Fahrt in die Unterwelt  
 2. Die Spinner 3. Spiel d. Erdlichter  
 4. Intermezzo 5. Lilienwalzer  
 6. Psyche's Gebet 7. Schleiertanz  
 8. Götterhochzeit 9. Reigen der Muses  
 10. Freudentanz.  
 Verlag Schlesinger

Jedenfalls passt das alles zu den stilistischen Besonderheiten, die ich erwähnt habe: die Farbpalette des grossen Orchesters, die Handlung, der Tanz. Man fragt sich geradezu, warum Juon nur diese eine Ballettmusik geschrieben hat.

Bei dieser Gelegenheit seien auch noch die beiden anderen **Bühnenwerke** erwähnt: 1912 entstand die Musik Op. 53 zu Carl Hauptmanns Schauspiel *Im goldenen Tempelbuch* verzeichnet, und ein Jahr später die zu *Die armseligen Besenbinder*, Op. 57. Beide verwenden nur ein kleines, wohl von den gegebenen Möglichkeiten diktiert Kammerensemble und sind nicht gedruckt worden. Das Aufführungsmaterial liegt als Manuskript im Archiv Lienau.

Die *Zwei Schelmenweisen* Op. 46 von 1911 gehören zu den schwierigen Stücken, die originelle *Sonatine* Op. 47 und die *Miniaturen* Op. 48 zu den mittelschwierigen. (Beispiele im Katalogteil)

In der *Sonatine* taucht als zweiter Satz eine Bourrée auf, in den *Miniaturen* ein Menuett. Die Satzbezeichnungen der *Miniaturen* lauten: 1. *Intermezzo*. „Der melancholische Hampelmann“ / 2. *Berceuse*. „Die Mutter an der Wiege“ / 3. *Scherzo*. „Spuk“ / 4. *Menuett*. „Aus alter Zeit“.

Op. 55 und 56 umfassen je zehn Stücke unter dem Titel *Dix esquisses* beziehungsweise *Moments lyriques*, Op. 58 und 61 sind je zwei Walzer, Op. 62 besteht aus zwei Suiten mit je drei kleinen Sätzen. Die beiden letzteren sind wie auch die Vier Klavierstücke Op. 65 im Verlag W. Zimmermann erschienen, der aber heute mit dem Lienau-Verlag zusammenarbeitet. Op. 68, die *Suite* „Aus alter Zeit“ für Klavier zu vier Händen zeigt ebenfalls das Interesse an den alten Suitensätzen.

Op. 71 dagegen ist ein Werk für zwei Klaviere, das offensichtlich für den grossen Konzertsaal geschrieben wurde. Juon hat das 20minütige Werk, das an eine sinfonische Dichtung erinnert, mit verschiedenen Partnern oft aufgeführt. Die Partitur ist in der Handschrift des Autors gedruckt, und auf dem Titelblatt liest man:

*Jotunheimen / Ein rauhes nordisches Bergland – das Heim der Frost- und Reifriesen / Tondichtung / für 2 Klaviere / komponiert von Paul Juon / Op. 71, sowie darunter den Kommentar: „Jäh aufreckende Spitzen, düstere Nebeldurchflutete Täler: ein Chaos gewaltiger Felsblöcke, von Schluchten durchwirrt, von Eis umkrallt. Unsagbar öde! unsagbar herb!... Nur hier und da ein ganz klein wenig Trost an mattgrün leuchtenden Seen... – (aus einem Brief)“*

Op. 74, 75, 76, 77, 79 und 80 zeigen nochmals alle bisher erwähnten Genres: die *Kinderträume* Op. 74 sind 15 ganz leichte, reizende Anfängerstücklein für Kinder, die seinen eigenen Kindern Stella, Irsa und Remi gewidmet sind; Op. 75, *Die Unzertrennlichen*, im gleichen Schwierigkeitsgrad, sind vierhändige Stückchen.

Op. 76 dagegen wären wieder höchst interessante Stücke für den Konzertsaal, wenn sie dem Pianisten nicht zu stachlig sind. Sie sind unter dem Titel *Kakteen* bei Lienau und Haslinger ebenfalls erhältlich! [CD: siehe Discographie, S. 144/145]

Op. 77 und 79 sind, wie auch die *Fünf Violinstücke* Op. 72, 1924/25 bei Carl Fischer, New York, sowie in der Universal-Edition erschienen, doch sind auch sie nicht mehr im Handel. Die Ausgabe der UE von Op. 77 trägt die Nummern 7631–7635 und den Titel *Klavier-Kompositionen: Idylle, Capriccietto, Canzona, Impromptu und Tanz*. Von Op. 79 liegen in der BCU Kopien der amerikanischen Ausgabe: Carl Fischer Inc., New York, Nr. P 1450. Der Titel lautet: *Five Tone Poems for the piano*. Die Überschriften lauten: *An einem schönen warmen Sommersonntag / Von irgend woher ein verlorenes Liedlein / Abendliche Nebelschleier über Stillen Wassern / Der Gaukler aus fernem fremden Land / Mazurische Brautwerbung*. Juons Anmerkung zum dritten Satz sei hier nochmals zitiert: „Diese Nummer sollte vollkommen frei gespielt werden, sozusagen in der Art einer Improvisation. Jede Interpretationsanweisung zeigt nur einen Teilaspekt der Absicht des Komponisten, und die Gestaltung der poetischen Idee, die der Komposition zugrunde liegt, wird gänzlich von der Vorstellungskraft des Spielers abhängen.“ (Übersetzung Th. B.)

Drei letzte Sammlungen sind noch zu erwähnen: Op. 80 *In futurum*, 4 leichte Klavierstücke; Op. 90 vier mittelschwierige und Op. 91 nochmals *Vier leichte Klavierstücke*, alle mit Überschriften, die unsere Geschichtensammlung bereichern würden. Op. 80 ist 1930 bei Schlesinger (= Lienau) herausgekommen, die beiden anderen 1933 bei Richard Birnbach in Berlin, heute in D-82166 Gräfelfing-Lochham, Aubingerstr. 9. Diese beiden sind sogar noch im Handel erhältlich.

Mit allen anderen Klavierwerken steht es nicht nur schlimm, sondern katastrophal, was die Ausgaben betrifft. Bei Lienau stehen gerade noch Op. 1 Nr. 6 und Op. 12 im Katalog, sonst nichts. Zwar kann man Archivkopien bekommen, aber das dauert ziemlich lange und kostet ziemlich viel. Ich sehe nur eine Möglichkeit: Versuchen Sie, die Stücke in einer Bibliothek zu finden, aber bestellen Sie sie auch so oft wie möglich bei den Verlagen. Insistieren Sie, wenn Ihnen ein Musikalienhändler einfach sagt, sie seien vergriffen. Wenn viele Leute es fordern, entschliessen sich die Verleger vielleicht doch zu Neuauflagen. Besonders vom Klavierunterricht und vom Liebhabermusizieren aus könnte da sicher etwas erreicht werden.

Ob man Juons Werke in Deutschland über die Bibliotheken bestellen kann, ist mir nicht bekannt. In der Schweiz ist das Gesamtwerk in der *Bibliothèque cantonale et universitaire* von Lausanne zu finden, die den Nachlass bekommen hat. Ferner besitzt das *Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern* eine sehr grosse Sammlung, praktisch alles ausser den Orchesterwerken.

## Fazit

Klavierkompositionen entstehen während seiner ganzen Schaffenszeit. Viele davon sind jedoch nicht für den Konzertsaal bestimmt, sondern für Unterricht oder häusliches Musizieren. Es sind fast alles Sammlungen von Einzelstücke mit suggestiven Titeln, die aber nicht den Inhalt, sondern den Anlass bezeichnen: Ausdruck, nicht Darstellung.

Stilmittel, welche die Musik als „sprechend“ erscheinen lassen:

Rhythmus: *rubato*, d. h. metrisch freie Spielweise; vom Takt unabhängige Rhythmen; ungewohnte asymmetrische oder wechselnde Taktarten; polyrhythmische Strukturen. Daneben aber auch sehr viele tanzartige Stücke, z. B. Walzer.

Farbigkeit des Klanges, der bei den Klavierstücken oft durch harmonische Besonderheiten erreicht wird, z. B. modale Wendungen, die an die russische Herkunft erinnern.

### III. Die Meisterwerke der Kammermusik

Hier sind bestimmt am meisten Schätze zu heben, denn die Kammermusik ist Juons eigentliche Stärke. Die Produktion erstreckt sich über die ganze Schaffenszeit. Überschriften, welche die Phantasie „kitzeln“, fehlen hier meist, aber die Musik ist keineswegs weniger farbig.

Schon vor Op. 1 gibt es Stücke für Violine und Klavier, aber auch frühe Fragmente von zwei Sonaten sind im Nachlass erhalten. Op. 19, 28, 36, 52, 64 und 72 sind Einzelstücke für Violine und Klavier in verschiedenen Schwierigkeitsgraden, von denen Ähnliches gilt wie von den Klavierwerken. Ausserdem gibt es auch z. T. sehr schöne Stücke für 2 Violinen (oder Violine, Bratsche) und Klavier: zwei Serien *Silhouetten* Op. 9 und Op. 43, in je zwei Heften, sowie die *Sieben kleinen Tondichtungen* Op. 81.

Eine sehr bedeutende Gruppe bilden dann die **drei Violinsonaten** Op. 7, 69 und 86, alle drei ernst zu nehmende, ziemlich anspruchsvolle Stücke für den Konzertsaal, die auch einen ausgezeichneten Pianisten verlangen. Die erste in A-Dur ist laut WA schon 1896 geschrieben worden, die zweite in F-Dur 1917, die letzte, ein nicht ganz leicht zugängliches, aber wunderschönes und sehr typisches Werk in h-Moll, 1929. Sie zeigen die Entwicklung des Komponisten in diesen drei Jahrzehnten sehr schön und würden ebenfalls eine ausführliche Analyse verdienen.

Die *h-Moll-Sonate* besteht aus einem Satz von 17 Minuten, ist aber sehr klar in vier Teile gegliedert. In dieser Sonate ist die Erzählung zum Gespräch zwischen den beiden Instrumenten ausgebaut. Harmonisch voller feiner Überraschungen, von der alten russischen Kirchenmusik beeinflusst, klanglich z. B. durch die tief liegenden Terzengänge am Anfang sehr apart, in rhythmischer Hinsicht von erstaunlicher, aber höchst überzeugend gehandhabter Freiheit: ich bin überzeugt, dass diese grossartige Sonate bei jedem aufgeschlossenen Konzertpublikum Erfolg hätte und als ganz bedeutende Entdeckung empfunden würde. Sie ist sogar noch käuflich zu haben: beim Richard Birnbach Musikverlag, Aubinger Str. 9, D-82166 Gräfelfing-Lochham.

Hier der Anfang des wunderschönen Werkes:

Moderato assai

The musical score is for the beginning of the h-Moll Sonata, Op. 7. It is in A major and 9/4 time. The tempo is Moderato assai. The score is written for violin and piano. The first system shows the violin part starting with a rest, followed by a melodic line with dynamics *mf*, *dolce*, and *poco*. The piano part starts with a bass line of eighth notes, with dynamics *p* and *poco*. The second system continues the piano part with dynamics *p*, *più*, *f poco*, and *rall.*

... und hier die letzten Takte des überraschenden Schlusses mit dem auffallenden zweimaligen „Ausruf“ der Geige, der aber in einem früheren Teil vorbereitet worden ist:

Die A-Dur-Sonate Op. 7 hätte sogar bei einem weniger aufgeschlossenen Publikum Erfolg, ist sie doch viel leichter zugänglich, mehr nach aussen gewendet und stellenweise sehr brilliant. Im Variationensatz wartet sie sogar mit einem rechten Ohrwurm auf, der unter dem Titel *Romanze* auch als Einzelstück (auch für Bratsche) erhältlich ist:

[CD: siehe Discographie, S. 144/145]

Die **Sonate für Violoncello und Klavier** Op. 54 [CD: siehe Discographie, S. 144/145] halte ich für eine etwas weniger geglückte Komposition. Ein sehr ansprechendes Salonstück ist dagegen das *Märchen* Op. 8. Eine erste Cellosonate in h-Moll ist als Op. 4 im Werkverzeichnis registriert, aber verschollen.

Die **Bratschensonate** in D-Dur Op. 15 gehört zu den meistgespielten Werken Juons. [CD: siehe Discographie, S. 144/145]. Sie ist sehr eingänglich und dankbar, aber man pflegt ihr vorzuwerfen, dass sie stark nach Brahms tönt. Das ist wahr, sie ist ein Frühwerk, aber sie hat ihre grossen Qualitäten und ist bei genauerem Hinhören gar nicht so konventionell. (siehe auch den Artikel über die Bratschensonate auf S. E37 ff.)

Juon hat auch die **Klarinettensonate** Op. 82 in f-Moll für Bratsche bearbeitet. Diese gehört zu den Spätwerken, obwohl sie schon 1924 entstanden ist, und erschliesst sich nicht leicht. Bei mehrmaligem Hören wird sie aber immer schöner, wie das bei den guten Juon-Werken oft der Fall ist. Die *Zwei Stücke* Op. 25 für Klarinette und Klavier galten bisher als verloren. Nun sind sie aufgetaucht und 2010 im Druck erschienen bei Lienau. Die beiden hübschen, einfachen Stücke sind 1902 entstanden und mit *Sinnig* und *Sonnig* überschrieben.

Ein sehr eigenwilliges Werk, meines Erachtens aber eines der schönsten Juons, ist die **Flöten-sonate** Op. 78. Eine Neuausgabe ist im Zimmermann-Verlag erschienen. [CD: siehe Discographie, S. 144/145]

Ähnlich wie die Violinsonaten, erlaubt auch die Gruppe der sechs **Klaviertrios**, Juons Entwicklung über dreissig Jahre hinweg zu verfolgen. Die Doppel-CD, die das Altenberg Trio Wien eingespielt hat, ist ein ganz seltener Glücksfall auf dem Plattenmarkt, denn Interpretation und tonliche Qualität sind hervorragend. Alle sechs Trios sind, jedes auf seine Art, bedeutende, gelungene Kompositionen und gehören zu Juons besten Werken.

Das *a-Moll-Trio* Op. 17 stammt aus der romantischen Frühzeit (1902), ist süffig geschrieben und zeigt doch schon manche Besonderheit in der Faktur. Wilhelm Altmann weist in einem Artikel („Zum 38. Tonkünstlerfest“ in *Die Musik* I, 1902, H. 17 p. 1583) mit einer kurzen Analyse auf das Werk hin. Weitere Angaben über die Uraufführung fanden sich aber nicht.

Die *Trio-Caprice* Op. 39 ist von der Lektüre von Selma Lagerlöfs „Gösta Berling“ inspiriert (wie auch die *Rhapsodie* für Klavierquartett, Op. 37). Auch sie hat also einen literarischen Anlass und Hintergrund, gehört aber keineswegs zur Programm-Musik. Das Werk hatte seinerzeit gewaltigen Erfolg und brachte es innert zwei Jahren auf fast hundert Aufführungen. Die Uraufführung fand am 5. Juni 1908 in München statt, gespielt vom legendären Russischen Trio (Vera Maurina, Michael und Joseph Press). – Es gibt davon auch eine dankbare Bearbeitung für Klavier vierhändig.

1915 entstand das *Trio in G-Dur* Op. 60, das mir persönlich eigentlich noch lieber ist als die *Trio-Caprice*, obwohl diese berühmter geworden ist. Dieses Op. 60 ist das „klassischste“ der Werkgruppe. Der langsame Satz gehört zu Juons schönsten Schöpfungen und bringt am Schluss eine Reminiszenz aus der *Trio-Caprice*.

Die beiden ganz grossen, reifen Meisterwerke sind dann die *Litaniae* Op. 70 (1918) und die *Legende* Op. 83 (1927).

Über die *Litaniae* habe ich eine kleine Geschichte zu erzählen. In den gedruckten Ausgaben steht kein Kommentar, alles wird dem Hörer überlassen. Es ist ein einsätziges, unerhört farbiges, sehr expressives Werk von 25 Minuten. Es wirkt geradezu orchestral, man könnte sagen: auch wieder eine sinfonische Dichtung, und Juon nennt es auch nicht „Trio“, sondern „Tondichtung“. Im Nachlass ist der Programmzettel der Uraufführung in Berlin vom 31. Mai 1919 erhalten, aber zu meiner Überraschung fand sich später auch das Programm einer „Erstaufführung“ vom 18. November 1929 in Dresden, das einen Kommentar enthält. (S. 83 im Katalogteil)

Ob Juon hier auch nur die Phantasie des Publikums ein wenig „kitzeln“ wollte? Jedenfalls wird man anders zuhören, wenn man diesen Text kennt... Von Anfang an herrscht ein sehr expressiver, eindringlicher Ton in der Erzählung:

**Allegro moderato**

Zehn Jahre später entstand die *Legende* Op. 83, die im November 1929 in Berlin uraufgeführt wurde. Ähnlich wie in der letzten Violinsonate ist die Sprache verhaltener geworden, auch komplexer, aber ich gestehe, dass mir dieses Trio das liebste ist. Die Frage *Was erzählt die Legende?* wird sich jeder stellen, aber das Geheimnis bleibt. Beispiele im Katalogteil und E 41.

Die *Suite* Op. 89 ist 1932 entstanden. Sie besteht aus fünf kurzen Sätzen und scheint so auf die früher so oft verwendeten Miniaturformen zurückzugreifen. Sie sind aber hier ironisch gebrochen. Was erzählen sie? In der Partitur steht jetzt nichts mehr, aber in WA hatte Juon hier wiederum Überschriften notiert, die auch bei den ersten Aufführungen bekanntgegeben wurden. Ich verrate sie Ihnen: *Melodia / Marionette / Intermezzo / Odaliske / Barbarentanz*.

Neben diesen sechs Meisterwerken mit der klassischen Besetzung gibt es noch drei kleinere Trios: die *Trio-Miniaturen* für Klarinette (Violine), Cello (Bratsche) und Klavier (A 1.1) hat Juon selber nach Klavierstücken aus Op. 18 und 24 bearbeitet. Sie haben keine eigene Opusnummer bekommen, gehören aber zu seinen bekanntesten Werken.

Eine überraschende, ja einzigartige Besetzung hat das reizvolle *Divertimento* Op. 34 für Klarinette und zwei Bratschen, das auch sonst recht exotisch daherkommt.

Die *Arabesken* Op. 73 dagegen verlangen die allerdings eher in Frankreich bekannte Besetzung des Trio d'Anches: Oboe, Klarinette und Fagott. Die Opuszahl 73 ist aber irreführend: es ist am 11. Juni 1940 als Manuskript angemeldet worden, nur etwa zwei Monate vor Juons Tod, und also sein letztes vollendetes Werk. Er wollte ihm aber offenbar nicht die Opuszahl 100 geben. Ich habe im Zusammenhang mit den Volksliedern schon davon gesprochen.

**Die Quartette** stehen als Werkgruppe nicht auf gleich hohem Niveau wie die Trios. Von den vier **Streichquartetten** ist das in a-Moll, Op. 29 aus dem Jahre 1904, zweifellos das schönste. Op. 5 in *D-Dur* ist hingegen etwas orchestral geraten, und Juons gedruckte Empfehlung lautet: „Bei öffentlichen Aufführungen benutze man die Kürzungen. Der III. Satz kann weggelassen werden.“

Op. 11 in *h-Moll* wurde 1896 in Berlin uraufgeführt, blieb aber ungedruckt und galt bis vor kurzem als verschollen. Es ist erst im Sommer 1997 wieder aufgefunden worden.

*Nr. 3*, (es ist also eigentlich das vierte) Op. 67, ohne Vorzeichen, möchte ich ein „Experimentierstück“ nennen. Es überzeugt mich nicht so recht. [CD: siehe Discographie, S. 144/145]

Die beiden **Klavierquartette** dagegen sind sehr schöne Werke von grosser Eigenständigkeit. Das erste, Op. 37, trägt den Namen *Rhapsodie* und ist wie die Trio-Caprice von Selma Lagerlöfs Roman inspiriert worden. [CD: siehe Discographie, S. 144/145]

Das zweite, Op. 50 aus dem Jahr 1912, hat Juon auch zu einer *Sinfonischen Musik* Op. 50A umgearbeitet. Auch in ihm zeigt sich eine gewisse Experimentierfreude, die aber oft zu reizvollen Ergebnissen führt. So beginnt der letzte Satz mit einem langen Unisono, einem Thema, das man eher Hindemith zugetraut hätte als Juon:



Das Scherzo übrigens, der zweite Satz, trägt wieder einmal eine Überschrift: *Zitternde Herzen*.

Von den **Quintetten** ist das *Bläserquintett* Op. 84 für die gewohnte Besetzung ein kühnes, aber sehr überzeugendes Stück, das in Bläserkreisen relativ gut bekannt ist. [CD: siehe Discographie, S. 144/145]

Das erste der *Klavierquintette*, Op. 33, erhält durch die beiden Bratschen einen ganz besonderen Klang. Es ist im Jahre 1906 entstanden und steht Brahms noch recht nahe. Auch von diesem Werk plante Juon eine Orchesterbearbeitung. Das zeigen die Instrumentennamen, die er in seiner Partitur eingetragen hat.

Das zweite, Op. 44, hat die übliche Besetzung (Streichquartett und Klavier), und der letzte Satz ist überschrieben mit: „*Also sprach Simplizissimus*“. *Risoluto, irato e con impeto ...*

Das **Sextett** für 2 Violinen, Bratsche, 2 Celli und Klavier (Op. 22) ist 1899 entstanden.

Ferner gibt es noch das *Divertimento* Op. 51 für Bläserquintett und Klavier. Es ist harmloser als das Bläserquintett, bietet aber mit seinen fünf Sätzen höchst reizvolle, farbige Spielmusik. [CD: siehe Discographie, S. 144/145]

Die **Kammersinfonie** Op. 27 schliesslich hat ihren Namen von der Möglichkeit bekommen, die Streicher mehrfach zu besetzen. Sie klingt aber auch als Oktett (Oboe, Klarinette, Horn, Fagott, Violine, Bratsche, Cello, Klavier) sehr gut, denn sie ist meisterhaft instrumentiert. Daneben gibt es eine Bearbeitung als Septett für Streichinstrumente und Klavier. Sie war früher eines von Juons erfolgreichsten Stücken und ist schon 1930 in England auf Schallplatte eingespielt worden.

Nach einer Aufführung des Werkes in Göteborg am 1. Januar 1910 berichtet die Kritik:

Dem Hörer wurde bald klar, dass man es mit einem ausserhalb der gewöhnlichen Pfade wandernden Musiker zu tun hatte, mit einem Dichter voller Naturbegabung, einem in unseren Tagen seltenen Musikergemüt voll spontaner Schaffenslust.

Es war etwas unmittelbar Naturfrisches und Ungebundenes in dieser Musik, die von ganzem Mute sang und in fest markierten Rhythmen pulsierte. Keine Unentschlossenheit, nichts Mühsames im Erfinden, ein rasches Erfassen und eine feste Hand im Bearbeiten der Motive. – Jugend und Wissen in schöner harmonischer Vereinigung!

### Fazit

Kammermusik (vom Duo bis zum Oktett) entsteht während Juons ganzer Schaffenszeit. Seine wichtigsten Werke gehören zu dieser Gattung. Bemerkenswerte Farbigekeit der Instrumentierung, die oft geradezu orchestral wirkt. Expressiv wirkt auch das häufige unerwartete „Sich-Einmischen“ eines Instrumentes, sowie die oft sehr grossen Gegensätze in der Stimmung.

#### IV. Orchesterwerke

Hier möchte ich die Stücke für **Streichorchester** vorwegnehmen, denn sie werden recht häufig von findigen Dirigenten für ihr Schülerorchester entdeckt. Op. 85 (*Serenade*), Op. 87 (*Kleine Sinfonie*) und Op. 92 (*Divertimento*) sind für Laien geschrieben und bieten dankbare, volltönende Spielmusik. Für die Reihe „Gradus ad Parnassum“ hat Juon übrigens auch Werke von J. S. Bach für Laienorchester bearbeitet.

Etwas anspruchsvoller sind die *Fünf Stücke* von Op. 16, bei denen die Stimmen oft noch unterteilt sind: Juon sucht auch hier im Streichorchester die Farben.

Es ist auffallend, dass er schon im frühesten erhaltenen Orchesterstück (A 6.1) eine recht *grosse Besetzung* verlangt, obwohl er noch nicht sehr viel damit anzufangen weiss: je 2 Holzbläser, 2 Trompeten, 4 Hörner und Streicher. Es ist ein kleines Heft von 81 Seiten, das aber leider nicht datiert ist. Der Titel ist russisch geschrieben, die Satzbezeichnungen aber deutsch: *Thema und [8] Variationen*, natürlich ohne Opuszahl. In *Ingeborgs Klage* Op. 3a kommen dazu noch 3 Posaunen und Tuba, Harfe und Timpani. Auch die 1896 in Kislovodsk aufgeführte *Sinfonie in h-Moll* Op 10 verlangt diese Besetzung.

Die *A-Dur-Sinfonie* Op. 23 aus dem Jahre 1903 erfordert zusätzlich noch Piccolo, Englischhorn und Kontrafagott: die Palette ist sehr reich. Dieses Werk ist im Gegensatz zu den oben erwähnten gedruckt worden und hatte nicht nur bei der Uraufführung durch die Meininger Hofkapelle unter Fritz Steinbach sehr grossen Erfolg. Sie erlebte Aufführungen in Berlin, London, Moskau, St. Petersburg, Amsterdam, Rotterdam, Köln, Bückeburg, Warschau, Budapest, Wien, Manchester, Boston, New York. Die ungekürzte Fassung der Sinfonie dauert 40 Minuten. In Moskau spielte am Konzert vom 6. Dezember 1903 Eugène Ysaÿe nach der Sinfonie die Violinkonzerte von Bruch (Op. 44) und Mendelssohn, dazwischen erklangen Stücke von Hugo Wolf und Mendelssohn (*Sommernachtstraum*), und den Abschluss bildete die Ouvertüre zu *Genoveva* von Robert Schumann. Die Leitung hatte W-A. Kes. (Programm im FPJ)

Man weiss noch von einer gekürzten Aufführung in Bad Mergentheim im August 1936, in deren Programm folgender Kommentar zu lesen ist:

Hatte Brahms, dessen Einfluss sich Juon nicht entziehen konnte, seine vierte Symphonie mit einer Passacaglia gekrönt, so stellt unser Komponist ein freies Stück dieser Art, also einen Variationensatz, an die Spitze seines Werkes. Ernst und Herbheit kennzeichnen die Sprache des Komponisten. Russische Schwermut spricht aus dem Hauptgedanken, der zunächst einstimmig vorgetragen wird; man muss ihn sich gut einprägen, um die geistige Verbindung zu vollziehen, die den nun folgenden sechs musikalischen Charakterbildern – so viele Varianten des Themas klingen auf – ihre Einheit gewährleistet; ein kurzes Fugato bereitet den Schluss vor. Ein unwirsch-erregtes Moll-Scherzo mit einem helleren Mittelteil und eine innig-empfundene Romanze bilden die Zwischenglieder zu dem Finale, dessen mit heftiger Energie auftretender Grundgedanke verwandt ist mit dem Passacaglien-Thema; eine mit einem zweiten Thema eintretende Beruhigung hält nicht lange vor, und in stürmischem Schwung beendet der Hauptgedanke triumphal das Werk.

Mit der freundlichen Erlaubnis des Lienau Verlages geben wir auf der folgenden Seite Juons eigene thematische Analyse wieder, deren Autograph sich im Archiv Lienau befindet.

Die zehnsätzige, in Budapest mit grossem Erfolg aufgeführte Ballettsuite *Psyche* Op. 32A wurde schon auf Seite E 61 erwähnt.

## Paul Juon, Sinfonie A-Dur Op. 23 Kurze thematische Übersicht.

Der Hauptgedanke, welcher der ganzen Sinfonie zu Grunde liegt, ist:

**No 1** Klarinette, Fagott, Horn, später Bratschen und Violoncelli

**a** **b** **c** **d** **e** Oboe und Fagott **f** **g** u.s.w.

Der **I. Satz** (In modo di Passacaglia) bringt Variationen über dieses Thema und schliesst mit einer Doppelfuge, deren Motive – wie man sieht – aus No 1a und 1d entstanden sind:

*f* Streicher u.s.w. und Hörner

**No 2** Flöten, Klarinetten

Der **II. Satz** (Scherzo) beginnt mit einem neuen Motiv:

**No 3** Oboe

aber schon der zweite Teil erinnert an No 1c

und leitet später durch das aus No 1g stammende und öfter wiederkehrende Motiv...

**No 4** Streicher u.s.w. ... die erste Melodie (No 2) wieder ein.

Bläser

**No 5**

Das Motiv des **Trio** ist nichts anderes als No 1f:

u.s.w.

Das Hauptthema des **III. Satzes** (Andantino) wird zuerst vom Englischhorn intoniert und ist aus No 1e gebildet:

**No 6**

Dann spielen die Violoncelli das aus No 3 gewonnene Motiv:

**No 7**

Der mittlere Teil und der Schluss dieses Satzes ist dem Motiv No 1b entlehnt:

**No 8**

Holzbläser, später Streicher

Der **IV. Satz** (Finale) hat die übliche Form eines sinfonischen Allegro. Nach einer kurzen Einleitung beginnen die Violinen und Bratschen im unisono das aus No 1a entsprungene Hauptthema:

**No 9**

*f*

Das Seitenthema wird zuerst von der Klarinette (später von den Violinen) angestimmt und weist auf das Scherzo (No 2) hin:

**No 10**

Der Durchführungsteil wird aus diesen beiden Motiven gesponnen und läuft in einen Orgelpunkt auf D aus, welcher seinerseits in die Reprise zurückführt. Zum Schluss (Coda) erscheint wieder das Hauptthema (No 9).

Ein besonderer Fall ist Op. 35. In Lienaus gedrucktem Verzeichnis steht nur der lakonische Vermerk „Op. 35: fehlt“. Auch diese Partitur, ein Autograph von 126 Seiten, ist im Sommer 1997 wieder aufgefunden worden: *Aus einem Tagebuch, Symphonische Skizzen für grosses Orchester*. Das Werk wurde 1906 geschrieben und hat folgende Sätze:

1. Suchen – nicht finden... Wollen – nicht können... Zweifeln – verzweifeln... / 2. Schwüle Nächte... / 3. Aufschwung und frohes Schaffen / 4. Eine Erinnerung / 5. Idée fixe / 6. Das Letzte.

Op. 31 ist eine halbstündige Fantasie nach dänischen Volksliedern und trägt den Titel *Wächterweise*. Darin hören wir die Rathausuhr von Kopenhagen, die dreimal mit verschiedenen Themen die Viertelstunde angibt und dann 12 schlägt. Neben der dann erklingenden Wächterweise hat Juon noch zwei andere dänische Volkslieder verarbeitet.

Die dreisätzige *Serenadenmusik* Op. 40 ist 1909 von Lienau herausgegeben worden. Das Aufführungsmaterial (Holzbläser und nur 2 Hörner, aber 3 Violinen, 2 Bratschen, Cello und Kontrabass) ist leihweise zu haben.

### **Instrumentalkonzerte**

Die nächsten Werke sind nicht rein orchestral: die *drei Violinkonzerte* in h-Moll (Op. 42, 1909), A-Dur (Op. 49, 1912) und a-Moll (Op. 88, 1931), sowie die *Burletta* Op. 97 aus dem letzten Lebensjahr (ebenfalls für Violine und Orchester) stehen neben dem *Tripelkonzert* Op. 45 für Klaviertrio und Orchester, welches Juons erfolgreichstes Orchesterwerk sein dürfte. Das höchst wirkungsvolle, leidenschaftliche Werk wurde unter dem Namen „Episodes concertants“ ebenfalls durch das Russische Trio uraufgeführt und erntete unter der Leitung von Pfitzner, Schillings, Wendel, Gabrilowitsch oder Weingartner überall begeisterte Zustimmung.

[CD: siehe Discographie, S. 144/145]

Das *A-Dur-Violinkonzert* hat in Sibylle Tschopp eine begeisterte und begeisternde Interpretin gefunden. Die CD überrascht mit zwei weiteren Schweizer Violinkonzerten von Willy Burkhard und Raffaele d'Alessandro. Die hervorragende Geigerin würde bei Gelegenheit gerne auch die beiden andern Juon-Konzerte spielen. [CD: siehe Discographie, S. 144/145]

*Mysterien* Op. 59: Es handelt sich dabei um eine Tondichtung (nach Knut Hamsun) für Violoncello und Orchester, in einem Satz von 20 Minuten Dauer. Juon soll dieses Werk besonders geschätzt haben. [CD: siehe Discographie, S. 144/145]

Im Programmheft einer Aufführung im Jahre 1930 äussert er sich selber zum Problem der „Programm-Musik“:

Mein Stück will – trotz des Hinweises auf Hamsuns Buch – keine Programm-Musik sein. Es ist nur unter dem Eindruck dieses Buches entstanden und spiegelt vielleicht ein wenig die poetische Stimmung desselben wieder. Vielleicht kann auch derjenige, der das Buch gelesen hat, hier und da an die eine oder andere Episode der Geschichte erinnert werden.

### **Die letzten Werke**

Nach den *Mysterien*, also nach 1914, hat Juon 20 Jahre lang keine Orchesterwerke geschrieben ausser dem 3. Violinkonzert. Erst in seinen letzten Lebensjahren, die Juon nach seiner auch durch Krankheit bedingten vorzeitigen Pensionierung in der Schweiz zubrachte, hat er sich wieder rein sinfonischen Formen zugewendet. Wir können feststellen, dass bis 1934 nur eine einzige Sinfonie an die Öffentlichkeit gelangt ist, obwohl sich Juon von Beginn an für grosse Orchesterbesetzungen interessiert hat. Op. 10 und Op. 35 blieben ja ungedruckt. Auch unter den letzten Werken tragen nur zwei den Namen Sinfonie: Op. 95 und 98, die andern sind Suiten.

Die Entstehung dieser letzten Werke lässt sich anhand der Briefe an seine Tochter Irsa und an seinen Freund Hans Chemin-Petit gut verfolgen. Ich habe in der biographischen Einleitung zum thematischen Werkkatalog deren Geschichte nachgezeichnet. Es ist zu hoffen, dass auch das eine oder andere dieser späten Orchesterwerke wieder den Weg in den Konzertsaal findet.

Die *Suite für grosses Orchester* Op. 93 besteht aus 5 Sätzen und dauert 20 Minuten. Sie wurde in Bern unter Juons eigener Leitung uraufgeführt, und die „Neue Berner Zeitung“ vom 18. Januar 1934 schrieb wohlwollend darüber:

Wir kennen und schätzen unseren Landsmann von früheren Werken her als sehr seriösen und geschickten Komponisten. Auch hier kann man nun erneut die saubere Faktur, die leicht zugängliche melodische Art und den unbeschwerten Charakter eines Opus von Paul Juon feststellen. Seine Herrn Dr. Jakob Vogel, dem Präsidenten des Bernischen Orchestervereins zugeeignete Suite zeichnet sich in ihrer ganzen Haltung durch Schlichtheit und Volkstümlichkeit aus. Sie ist wohlklingend instrumentiert, wandelt durchaus herkömmliche tonale Wege und will vor allem leicht verständlich sein...

Übrigens ist der 4. Satz dieser Suite, das „Kaukasische Ständchen“, eine Bearbeitung des „Exotischen Intermezzos“ aus dem Divertimento Op. 34.

Auch Op. 94, die Suite *Anmut und Würde*, ist eingänglich gehalten. Am 11. April 1937 schreibt Juon seinem Freund darüber:

*Solltest Du sie zu Gesichte bekommen, dann urteile nicht zu streng, denn auch mein Stück will schlichte, einfache, leicht verständliche Musik sein. Sie ist ganz homophon und in Form und Instrumentierung altmodisch. Nun will ich aber endlich wieder an etwas Ernsteres rangehen. Habe genug Kleinkram geschrieben. Vielleicht wird mir das noch vergönnt sein...*

Dieses „Ernstere“ ist die 40-minütige *Rhapsodische Sinfonie* Op. 95, welche das sinfonische Geschehen in zwei komplexen Sätzen zusammenfasst. Sie wurde am 22. Mai 1938 an den Reichsmusiktagen in Düsseldorf uraufgeführt, wo ihr ein ganz gewaltiger Erfolg beschieden war. Damals lebte Juon aber bereits in Vevey.

Wieder etwas leichtere Kost bieten die *Tanz-Capricen* Op. 96, von denen ich oben im Zusammenhang mit den Satzüberschriften gesprochen habe. Hier seien sie nun verraten: 1. *Munter. (Stampftanz)* / 2. *Im gemächlichen Walzertakt. (Nordische Schwärmer)* / 3. *Wild. (Infernale)* / 4. *In gemessenem Schritt. (Nächtlicher Fackelzug)* / 5. *Hüpfend. (Marionetten)* / 6. *Langsam. (Schleiertanz persischer Mädchen)* / 7. *Flüchtig. (Rhythmen des Südens)*. Alle eingeklammerten Titel sind aber in der Partitur und in den meisten Stimmen sorgfältig überklebt worden.

Die *Burletta* Op. 97 für Violine und Orchester wurde schon unter den Konzerten erwähnt. Juon schrieb sie auf Wunsch des Geigers Max Strub, der sein Violinkonzert Op. 88 gespielt hatte.

Juons letztes vollendetes sinfonisches Werk, die *Sinfonietta capricciosa* Op 98, wurde von Hans Haug am 27. Juni 1940 in Zürich für Radio Beromünster aufgenommen. Die Uraufführung im Konzertsaal, am 26. November des gleichen Jahres in Berlin, durch das Berliner Philharmonische Orchester, zusammen mit dem zweiten Violinkonzert in A-Dur, fand als Gedenkkonzert statt. Paul Juon war am 21. August in Vevey gestorben.

Dem Gerüchte nach hat er vor seinem Tode noch an einem weiteren grossen Werk gearbeitet, das sein Op. 100 werden sollte. Ich habe aber bis jetzt keine Spuren davon finden können.

## Fazit

Obwohl er sich von Anfang an zur grossen Orchesterbesetzung hingezogen fühlt, veröffentlicht Juon zwischen 1914 und 1934 ausser dem dritten Violinkonzert keine Orchesterwerke. Die Kammermusik wirkt aber oft geradezu sinfonisch.

Erst von 1935 an, in der Schweiz, entsteht wieder jedes Jahr ein Orchesterwerk.

Die „Allgemeine Musik-Zeitung“ in Berlin veröffentlichte am 11. Juni 1926 diesen Aufsatz über Juons Bedeutung, den ich hier als Abschluss des Einleitungsteils wiedergeben möchte. Es ist verblüffend, wie gut die Charakterisierung auch in unserer Zeit noch – oder wieder – zutrifft.

### **Paul Juon.**

Von Eberhard Preussner.

Von verschiedensten Seiten wird augenblicklich ein Wendepunkt in der Entwicklung der modernen Musik festgestellt, und zwar ein Abwenden vom reinen Experimentieren und Suchen nach neuen Wegen hin zu gemässigten Bahnen, in denen die vielgeschmähte Tonalität an sich nichts mehr Unmögliches und zu Langweiliges darstellt. Die eine Partei nennt es Rückkehr zur Selbstbesinnung, zum Zusammenhang mit der Tradition und ist froh, die bisherige Zeit des Ungebändigten, Chaosähnlichen hinter sich zu haben, die andere verleugnet diese Periode des Ringens um neue Ausdrucksmittel nicht und erkennt in dem augenblicklichen Zustand die ersten Früchte eines notwendigen Kampfes um neue Formen. Das Eine steht jedenfalls fest, dass in gewissem Sinne eine Annäherung der entgegengesetzten Meinungen stattgefunden hat, dass die Zeit unverständener und zum Teil planloser Versuche bis zu einem bestimmten Grade vorüber ist.

Dieser Augenblick ist der gegebene, auf eine Reihe von Komponisten wieder aufmerksam zu machen, die unter der wilden Jagd der Ereignisse für eine kurze Spanne Zeit manchem fast überholt erscheinen wollten, die, zumal wenn ihr Schaffen fern von allem Sensationellen lag, die nötige Zugkraft beim Publikum verlieren mussten. Für alle diese Komponisten, von denen es eine stattliche Anzahl gibt, ist es gerade jetzt möglich, in die verdienten Rechte wieder eingesetzt zu werden.

An erster Stelle trifft dies für einen Komponisten zu, der vor dem Kriege in höchstem Masse anerkannt, von dem Strudel der sich förmlich überstürzenden neuesten Musikentwicklung ganz zu Unrecht zurückgedrängt wurde, nämlich für den 1872 in Moskau geborenen, seit 1897 in Berlin heimisch gewordenen Paul Juon.

Auf sein Schaffen erneut aufmerksam zu machen, ist der Zweck dieser Zeilen. An und für sich hätte es Juon zwar nicht nötig, dass man mit Worten für ihn wirbt; denn seine Werke sprechen für ihn besser, als es je Worte vermögen. Es soll durch diesen Hinweis lediglich erreicht werden, dass Kammermusikvereinigungen, Dirigenten und Solisten seine Werke mehr als bisher zur Diskussion stellen, wobei man allerdings auch von dem Publikum fordern muss, dass es nicht mehr rein sensationelle oder banal oberflächliche Musik jeder ernsthaften auf alle Fälle vorzieht, weil es amüsanter und müheloser oder aufregender ist.

Juons Musik ist ganz und gar nicht leicht eingehend. Für sie kann man mit Recht Busonis treffende Worte geltend machen: „Denn das weiss das Publikum nicht und mag es nicht wissen, dass, um ein Kunstwerk zu empfangen, die halbe Arbeit an demselben vom Empfänger selbst verrichtet werden muss.“ Diese Arbeit ist gerade bei Juons Musik nicht leicht. Denn sie ist im

allgemeinen weder rein sinnlich ansprechend noch in ihrem eigentlichen Wert beim ersten Hören erfassbar (mit der Einschränkung, dass es auch solche Stücke von ihm gibt, z. B. die Humoreske für Klavier Op. 12 Nr. 3), sondern formell so durchgearbeitet, dass ein untätiges Publikum die Grösse der Form nicht begreifen kann.

Diese Kraft der Formbeherrschung ist der erste der grossen Vorzüge Juons, und dieser hebt ihn bereits weit über den Durchschnittskomponisten hinaus. Eine zweite Eigenart liegt im Melodischen; hier verdankt er das Meiste der russischen Volksmusik. Themen von echt russischer Schwermütigkeit geben fast allen seinen Werken einen besonderen Reiz. Im Gegensatz etwa zu Mussorgskij verarbeitet Juon jedoch diese Themen so, dass er sie durch formale Mittel zur Kunstmusik umprägt. Bei dieser Vermischung von russischer Melodik und europäischem Formensinn geht er jedoch nicht so weit, wie wir es in den Werken eines Tschaikowsky sehen! sondern behält stets den eigentümlichen, fremden Klang dieser russisch-nationalen Musik bei. Melodien von grossem, weitem Bogen, auch freudigsinnlichen Kolorites vervollständigen seinen Reichtum in dieser kompositorisch wichtigsten Frage der Erfindung des Motivs.

Weiter fällt an Juons Werken, im allgemeinen betrachtet, noch die Bedeutung des Rhythmischen und damit zusammenhängend die Verwendung der Tanzformen auf. Auch auf diesem Gebiet offenbart sich der russische Musiker und, übersieht man die Entwicklung der neuen Musik gerade im Hinblick auf das rhythmische Moment, so wird man mit als einen der ersten Ausprägter dieser rhythmischen Vielheit Juon erkennen müssen. Die Freude an seltenen Taktarten und der häufige manchmal Takt für Takt erfolgende Wechsel der Taktvorzeichnungen geht durch alle seine Werke von der frühesten Zeit an.

Daneben findet man überall eine kühne Harmonik, die in ihrer stellenweisen Herbheit oft zum Vergleich mit Brahms geführt hat. Doch geht Juon hier, besonders in seiner reifen Zeit, so eigene Wege, dass man von einer blossen Anlehnung an ein Vorbild nicht sprechen kann. Allerdings – und das ist gerade das Wertvolle – hat bei ihm niemals ein Umstürzen alles bisher Dagewesenen stattgefunden, sondern ein planvoller Aufbau auf Grund von eingehendem, ernstem Studium der Meisterwerke.

Im Überblick über seine zahlreichen bisherigen Werke, Klavier-, Kammer- und Orchestermusik umfassend, sei im einzelnen ausgesagt: Auf den ersten Blick fällt eine Bevorzugung kleinerer Formen auf, die knapp und prägnant mit grösster Sicherheit geschaffen sind. Besonders in den zahlreichen Klavierkompositionen, aber auch in der Kammermusik (z. B. Silhouetten für Geige, Bratsche und Klavier Op. 9a und 43a) findet man von dieser Gattung reichliche Beispiele. Meist sind diese Stücke auf Grund eines programmatischen Vorwurfes entstanden, wobei das nordische Element stets eine besondere Rolle spielt. So hat der Stoff Gösta Berlings zu wiederholten Malen als Anlass gerade zu den schönsten Werken JUONS gedient. (Trio Caprice Op. 39, Rhapsodie Op. 37.) Doch handelt es sich hier nie um Programmmusik im landläufigen Stil. Das darzustellende Programm setzt sich bei Juon stets in rein musikalische Formen um, denen man eine einseitige Abhängigkeit von der aussermusikalischen Idee nie anmerkt. (Beispiel: In dem Werk „Satyre und Nymphen“, neun Miniaturen für Klavier Op. 18. wird die „Najade im Quell“ zur Etüde, „Nymphe flieh“ zum Scherzo usw.)

Aus der Fülle seiner Klaviermusik eignen sich zahlreiche Stücke für den Konzertvortrag, andere besonders für den Unterricht. Der Klaviersatz weist stets eignen Stil auf und überrascht oft durch virtuos glänzende Stellen.

Juons eigentliches Gebiet aber ist die Kammermusik; hier hat er Werke geschaffen, die seine Vorzüge am klarsten erkennen lassen. In seinen 4 Klaviertrios, 3 Streichquartetten, 2 Klavierquartetten, 2 Quintetten, in dem Sextett und Oktett offenbart sich eine Musik, die von einer Na-

türlichkeit und Ursprünglichkeit ist, dass sie nie ihre Wirkung auf den Hörer verfehlt. Wenn z. B. die Trio Caprice Op. 39 seit der ersten Aufführung im Jahre 1908 nichts an Lebendigkeit und Frische verloren hat – das konnte man an der letzten Aufführung in der verflossenen Saison durch das Schumann-Hess-Trio feststellen –, so ist wohl der Beweis erbracht, dass es sich hier um Werke handelt, die ihre Zeit überleben werden. Ausser dem genannten Trio verdienen noch das Klaviertrio Op. 70, das Streichquartett Op. 67, das im vergangenen Winter vom Havemannquartett gespielt wurde, und die Klavierquartette Op. 37 und 50 besonders erwähnt zu werden. Von den Orchesterwerken sei auf ein ausgezeichnetes Violinkonzert Nr. 2 Op. 49 und ein grandios angelegtes Triplekonzert mit den Soloinstrumenten Violine, Cello und Klavier („Episodes concertants“ Op. 45) aufmerksam gemacht.

Für alle diese Werke trifft das zu, was oben bereits ausgeführt wurde: Meisterhaft in der Form, gleich fesselnd durch Melodik, Rhythmik und Harmonik gehören sie unbedingt zu der Musik, die man – um die heute oft so falsch angewandte Einteilung in Musik von heute, gestern und morgen auch einmal zu gebrauchen – unbedingt zu der „Musik von morgen“ rechnen muss. Sicher werden Juons Werke länger Bestand haben als so manche Augenblicksware, geboren aus Sensationslust der Gegenwart und nur bestimmt zu schnellem Tode tiefster Vergessenheit schon in der nächsten Zukunft.

\*

An meine liebe Frau  
Armande !

Verzeichnis  
meiner

Kompositionen .

Daubigny

## Frühere Verzeichnisse

Der nachfolgende thematische Werkkatalog stützt sich auf folgende Verzeichnisse:

- WA** ist das handgeschriebene Verzeichnis, das Juon für seine Frau geschrieben hat. Es hat also eher repräsentativen als wissenschaftlichen Wert. Titel: „An meine liebe Frau Armande! / Verzeichnis meiner Kompositionen. / Paul Juon“ Es ist ein stattlicher Lederband (19,5 cm breit, 27 cm hoch) mit Eisenbeschlägen. Er gibt die Opusnummer, Titel, Besetzung, Verlag und, in Klammern, die Jahreszahl der Entstehung jedes Werkes an. Die letztere ist aber nicht in allen Fällen ganz zuverlässig: es gibt Fälle, wo ein Werk hier später datiert ist als das Copyright der gedruckten Ausgabe. Trotzdem habe ich diese Datierungen in den Katalog aufgenommen (WA ...), falls sie nicht mit dem Jahr des Copyright identisch sind. Die erste Seite dient auch als Titel unseres Thematischen Kataloges.
- WB** ist ein Buch im Querformat, 26 cm breit und 20.5 cm hoch, bei dessen Blättern der obere Rand abgeschnitten wurde, so dass die Bezeichnungen der Tabellenkolonnen immer sichtbar bleiben. Sie lauten: „Opus – Titel (auch Einzeltitel) – Gattung (Besetzung) – Anmeld. als Manuscript – Anmeld. des Verlages – Verlag – Bemerkungen“ Später wurde noch eine Kategorie „Dauer“ eingefügt, die aber meist leer geblieben ist. Unter „Anmeld.“ steht in den meisten Fällen nur „ja“, kein Datum.
- WL** ist das gedruckte Verzeichnis mit dem Titel: Paul Juon / Werkeverzeichnis / I. nach Gattungen / II. nach Opuszahlen / Überreicht vom / Musikverlag / Robert Lienau / Berlin-Lichterfelde.“ Es ist vermutlich 1941 erschienen. Heute ist es vergriffen. Eine (auch nicht mehr aktuelle) Neuausgabe, die nur noch die wenigen lieferbaren Werke enthält, erschien 1996.

Ein nicht datierter, früherer Prospekt (15 Seiten Oktavformat) der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung ist ziemlich unvollständig, enthält aber einen zweiseitigen Aufsatz über „Lebensweg und Schaffen“ und für einige Werke kurze Charakterisierungen, die jedoch eher als Reklame zu werten sind. Das späteste darin erwähnte Werk ist die Klarinettensonate Op. 82.

- BCU** Paul Juon, Catalogue des oeuvres, par Jean-Louis Matthey et Thomas Badrutt, Lausanne 1997  
Die Bezeichnung **FPJ** steht für *Fonds Paul Juon*, in dem Juons Nachlass und alle später erworbenen Werke abgelegt sind.

## Bibliotheken

- BCU Lausanne, Bibliothèque Cantonale et Universitaire BCU, 6, Place de la Riponne - CP, CH-1014 Lausanne  
SLB Bern, Landesbibliothek, Hallwylstr. 15, 3005 Bern  
IMW Bern, Institut für Musikwissenschaft, Hallerstr. 5, 3012 Bern  
Bern, Konservatorium, Kramgasse 36, 3011 Bern  
ZB Zürich, Zentralbibliothek, Zähringerplatz 6, 8001 Zürich

## Zum folgenden Verzeichnis

Ich habe mich bemüht, die Seiten des Katalogteiles so zu gestalten, dass jede einen ersten Eindruck des entsprechenden Werkes gewähren kann. Transponierende Instrumente sind klingend notiert (und manchmal aus Platzmangel in ungewohnten Schlüsseln!), und bei grösseren Orchesterwerken habe ich die Partitur auf möglichst wenig Notensysteme zusammengezogen. Wenn irgend möglich beschränkte ich mich auf eine Seite pro Werk, auch wenn die Informationen in manchen Fällen recht dicht gepackt werden mussten.

Der Hinweis auf Bearbeitungen in *Mosaik* bezieht sich auf die Klavierstücke, die unter A 3 aufgeführt sind.

Über den Notenbeispielen stehen: Titel, Verlag und Archivnummer, Ort und Jahr, Entstehungsjahr nach WA (falls es vom Erscheinungsjahr abweicht), Widmung, ev. Aufführungsdauer.

Unter dem Strich wird angegeben, wo das Werk zu finden ist: käuflich oder leihweise beim Verlag, sowie die Bestellnummer für die oben erwähnten Schweizer Bibliotheken.

CD: siehe Discographie, S. 144/145; bzw. [www.juon.org/Discographie](http://www.juon.org/Discographie)

Notenmaterial: siehe [www.juon.org/Notenmaterial](http://www.juon.org/Notenmaterial)

Schlesinger S. 8875, Berlin 1898 (WA 1894)

- |   |   |
|---|---|
| 1. Elegie. Tranquillo (60 Takte)              | 4. Duettino. Agitato (85 Takte)             |
| 2. Notturmo. Moderato (100 Takte)             | 5. Berceuse. Andantino cantabile (24 Takte) |
| 3. Canzonetta. Allegretto semplice (63 Takte) | 6. Petite Valse. Grazioso (63 Takte)        |

**1. Tranquillo***cantabile*
**2. Moderato**
**3. Allegretto semplice**
**4. Agitato**
**5. Andantino cantabile**
**6. Grazioso**

Nr. 6 käuflich bei Lienau

Lausanne, BCU: FPJ 1

Bern, SLB: Mbq 1016 (Schlesinger Berlin 1957, nur Nr. 6)

Bern, IMW: XX Bl 22. Nr. 6 von Michael Press bearbeitet für Violine und Klavier: XX Bl 322

Nicht gedruckt (WA 1895) Nur Nr. 1 im Archiv Lienau (Autograph)

1. Das verlassene Mägdlein (Mörike). Allegretto (2 Strophen à 30 Takte)  
Andere Fassung: Moderato (50 Takte)
2. Das Mädchen (Eichendorff). Einfach (2 Strophen à 22 Takte)  
abgedruckt in: Die Musikmappe, W. Vobach & Co, Berlin/Leipzig o. J., S. 100f

### 1. Allegretto

Früh, wann die Häh-nekräh'n, Eh-edie Stern-leinver-schwin-den

### Andere Fassung: Moderato

Früh, wann die Häh-nekräh'n

### 2. Einfach

Stand ein Mäd-chen an dem Fen-ster, da es draus-sen Mor-gen war, Kämmte sich die lan-gen

Haa-re, wusch sich ih-re Äug-lein klar. Sangen Vög-lein al-ler Ar-ten, Son-nen

Lausanne, BCU: FPJ 59: 2 verschiedene Fassungen (Aut. Manuskripte) von Op. 2 Nr. 1  
FPJ 115: Nr. 2

aus „Das Fest auf Solhaug“ v. Ibsen. Autograph, nicht gedruckt. (WA 1895)  
 „Gewidmet Frau A. Lehmann.“  
 Leidenschaftlich. (134 Takte)

## Leidenschaftlich

The musical score for 'Margit's Lied' is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It begins with a piano introduction marked 'Presto' and 'f' (forte). The introduction features a driving triplet pattern in both hands. The vocal line enters in the second system with the lyrics 'Berg - kö-nig ritt in die Lan - de weit'. The piano accompaniment continues with a similar triplet pattern. The piece concludes with a 'ff' (fortissimo) dynamic and the instruction 'risoluto'.

Ballade für grosses Orchester, datiert Juli 1894, Partitur-Autograph von 33 Seiten: Langsam (133 Takte)  
 In keinem Katalog erwähnt. Aufführungen am 2. 8. 1894 in Riga (?) und am 6. 3. 1895 in Berlin.  
**Orchesterbesetzung:** 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte; 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba;  
 Harfe, 2 Pauken; Streicher.

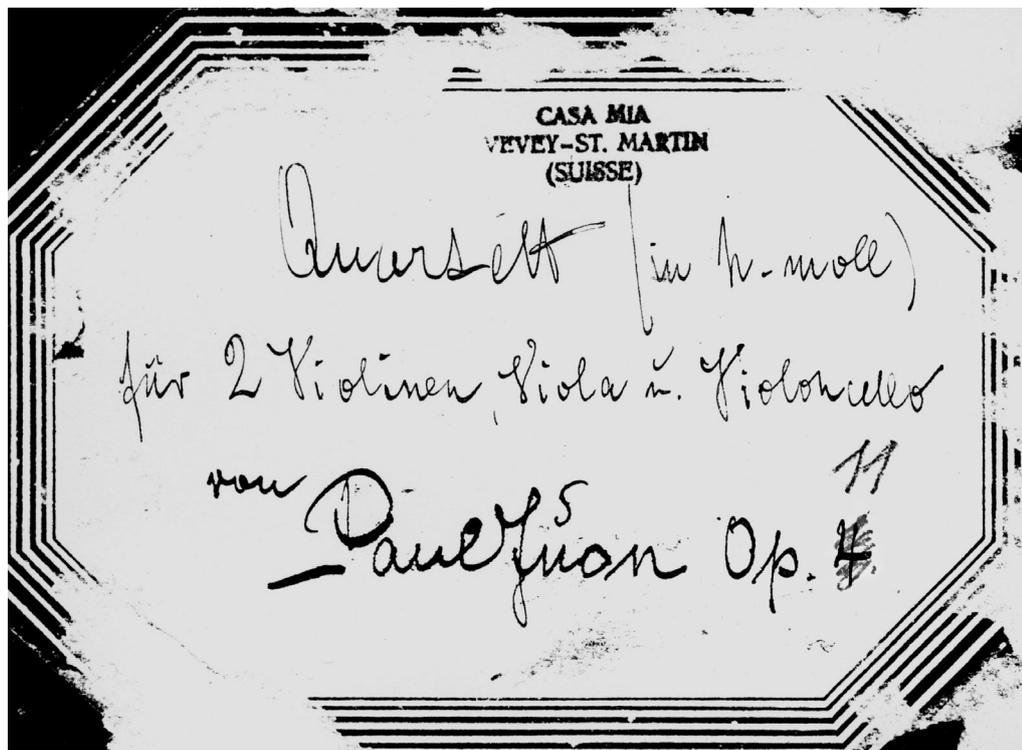
The musical score for 'Ingeborg's Klage' is in common time (C) with a key signature of one sharp (F#). It is marked 'Langsam' (Ad libitum). The score shows the beginning of the piece for the strings and woodwinds. The woodwinds are marked 'pp gestopft' (pianissimo, muted). The strings include Violine 1, Violine 2, Bratsche (Violoncello), and Cello. The strings are marked 'pp' (pianissimo).

Als literarische Anregung ist wohl die epische Dichtung *Frithiofs Saga* des schwedischen Nationaldichters Esaias Tegnér (1782-1846) anzunehmen. (Mitteilung von Claus-Christian Schuster)

für Klavier und Violoncello, (WA 1896), nicht gedruckt.  
 Verschollen, wird aber in WA und WB erwähnt.  
 Eintrag in WA:

Op. 4. Sonate h: moll  
 (1896) für Klavier u. Violoncello

**Anmerkung:** Die Abbildung zeigt das Etikett des Streichquartetts Op. 11. Dass der Umschlag mit dem neuen Titel für das Quartett verwendet wurde, legt den Schluss nahe, dass die Sonate vernichtet wurde.



Schlesinger S. 8884, Berlin o. J. Autograph (113 Seiten, Archiv Lienau) datiert: Baku 1896. (WA 1897)

„Dem Böhmischem Streichquartett in aufrichtiger Verehrung“ Dauer: 30 Min.

Gedruckte Anmerkung in der Violinstimme: „Bei öffentlichen Aufführungen benutze man die Kürzungen (*vi-de*).

Der III. Satz kann fortgelassen werden.“

1. Allegro moderato (313 Takte)
2. Adagio sostenuto (106 Takte)
3. Scherzo. Molto presto (332 Takte)
4. Intermezzo. Allegretto (87 Takte)
5. Finale. Vivacissimo (580 Takte)

**1. Allegro moderato** *con grazia*

**2. Adagio sostenuto**

**3. Scherzo. Molto presto**

**4. Intermezzo. Allegretto** *cantabile*

**5. Finale. Vivacissimo**

Lausanne, BCU: FPJ 75 (Kopien der Stimmen)

Ballade für eine mittlere Singstimme mit Klavier. Schlesinger S. 9412, Berlin 1907 (72 Takte) (WA 1898)  
(Text: Simplicissimus) Im Archiv Lienau ein datiertes Autograph: 24. 12. 97 Berlin

Meine Mutter is a brave Frau,  
Tragt die Stoa-ner auf den Bau.  
Drum tragt sie auch koa schön's Gewand,  
Steigt in Hadern, in Hadern umanand.  
Wär mei Mutter a Baronessen  
Könnt sie alle Tag Braten fressen.  
Oh, du lieber Gerichtsvollzie'hr!  
,s leid't's uns kaum a Brot und ,s leid't's uns kaum a Bier.  
Oh, mei! Oh, mei!  
Mei Mutter is a Mörtelwei.

Uma fünfe gehts an d'Arbeit schon  
Um zwoa Mark im Tagelohn,  
Und kimmt's auf d'Nacht uma sechs vom Bau,  
Schloagt's der Vater braun und blau.  
Dann essen ma an Kaffe auf d' Nacht  
Bankerte san ma Stucker acht  
Schloafen all' in oaner Stuben  
Vater und die Mutter und die Madeln und die Buben.  
Oh, mei! Oh, mei!  
Meine Mutter is a Mörtelwei.

Habt's mi alle miteinander gern!  
I mag net wia mei Mutter wer'n.  
I mag a sauber's Deand'l sein,  
die Grafen werden um mi frei'n.  
Mit an Grafen im Gubernat  
Mach i den allergrössten Staat,  
Trag' an Hut und spiel Klavier,  
und schenk mei Mutter alle Täg zwoa Weisswürscht un a Bier.  
Oh, mei! Oh, mei!...

**Allegro non troppo, quasi moderato.**

Mei-ne Mut - ter is a bra-ve Frau, Tragt die Stoa-ner auf den Bau.

Schlesinger S. 8883, Berlin 1898 (WA 1896) Das Autograph (Lienau) ist als „Op. 3“ bezeichnet.

„Alfred Thiele in Freundschaft zugeeignet“. Dauer: 32 Min. UA 13.1.1899 in Berlin; am 16. 12. 1901 in Genf.

1. Andante quasi moderato (261 Takte)

2. Thema mit (6) Variationen, Andantino quasi Allegretto (241 Takte). Daraus als Einzelausgabe: Op. 7b Romanze

3. Vivace (239 Takte)

FPJ 3 enthält vom Komponisten handschriftlich eingetragene Kürzungen (durchgestrichene Takte):

im 1. Satz: S. 6, T. 53/54 und 59-70 / S. 9, T. 105-198 und 111-114 / S. 14, T. 202/203 und 208-221

im 3. Satz: S. 38ff, T. 70-83 und 89 (vom 6. Achtel an) - 93 (bis zum 5. Achtel) / S. 47, T. 214-227 (es gilt der ursprüngliche Schluss, mit einer kleinen Änderung im letzten Takt)

### 1. Andante quasi moderato

### 2. Thema. Andantino quasi Allegretto

### 3. Vivace

(3. Satz, Takt 238/239)

Im Archiv Lienau ein Autograph: Romanze, für Bratsche und für Violoncello.

2. Satz (Thema) auch in Mosaik 3,1: „Schlichte Weise“; „Menuett“ bearbeitet in Mosaik 2,1;

Var. 5 in Mosaik 3,6 mit dem Titel „Preghiera“

Romanze käuflich bei Lienau

Lausanne, BCU: FPJ 3 (Sonate); Fotokopie der Romanze

Bern, SLB: Mbq 1015 (Op. 7b, Romanze)

Bern, Konservatorium: S 6049 a-b; Bern, IMW: XX Bl 323

Schlesinger S. 9282, Berlin 1904 (WA 1897)

„Herrn Otto Möckel in Freundschaft gewidmet.“ Dauer: 6–8 Min.

168 Takte: Andante (1–54) / Allegretto (55–92) / Tempo I (93–136) / Allegretto (137–150) / Tempo I (151–168)

**Andante**

*p*

*pp*

**Takt 55: Allegretto** *leggiere*

*mf*

*p*

Schlesinger S. 8822, Berlin 1909 (WA 1899) Edition B pour violon, alto et piano; Vgl. auch Op. 43

„A ma Kathy“

Série I:

No. 1: Idylle. Allegretto pastorale (118 Takte)

No. 2: Douleur. Molto adagio (62 Takte)

No. 3: Bizzarerie. Vivace (134 Takte)

Série II:

No. 4: Conte mystérieux. Andante non troppo (70 Takte)

**1. Allegretto pastorale.**

**2. Molto adagio.**

**3. Vivace**

**4. Andante non troppo**

No. 5: Musette miniature. Danse ancienne. Tempo di Menuetto (86 T.)

No. 6: Obstination. Basso ostinato. Moderato (233 Takte)

### 5. Tempo di Menuetto

Violine 1

*sfz*

*f*

### 6. Moderato

Klavier

*ff*

(WA 1895) nicht gedruckt, autographe Partitur von 181 Seiten. Im FPJ gibt es auch den Programmzettel einer Aufführung in Kislovodsk am 24. August 1896 (Leitung: J. A. Truffi; Assistent: P. F. Juon; „Entrepreneur“: W. F. Forkatti.) Der 2. Teil des Konzertes brachte Werke von Berlioz, Mascagni, Svendsen und Tschaiowsky.

**Orchesterbesetzung:** 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte; 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen; 3 Pauken; Streicher

1. Adagio – T. 14: Allegro moderato (280 Takte)

2. Andantino con moto – T. 104: Animato – T. 172: Tempo I (269 Takte)

3. Allegro vivace – T. 15: Presto – T. 165: Poco meno mosso – T. 253: Presto (415 Takte)

4. Adagio – T. 11: Molto allegro (554 Takte)

**1. Adagio**

**2. Andantino con moto**

**3. Allegro vivace**

**4. Adagio**

Lausanne, BCU: FPJ 111

Galt bisher als verschollen. Das Manuskript wurde erst im Sommer 1997 von Juons Enkel Philipp aufgefunden und der BCU übergeben. Das Orchestermaterial (Manuskript) im Archiv Lienau.

(WA 1895) nicht gedruckt. UA 15. 11. 1896 in Berlin.

Auf dem Umschlag des Ms. ist die Bezeichnung mit Tinte „Op. 4“ mit Bleistift in „Op. 11“ geändert worden.

1. Allegro risoluto (205 Takte)

2. Andante tranquillo (188 Takte)

3. Scherzo + Trio (60 + 68 Takte) Der ganze Satz ist in Partitur und Stimmen durchgestrichen.

4. Finale. Allegro con spirito (425 Takte)

### 1. Allegro risoluto

### 2. Andante tranquillo

### 3. Presto

### 4. Allegro con spirito

Lausanne, BCU: FPJ 125: Partitur und 4 Stimmen, Autograph

Die Partitur galt, wie Op. 10, bis im Sommer 1997 als verschollen.

Schlesinger S. 8996, Berlin 1899 (WA 1898)

1. Capriccio. Poco agitato (97 Takte)
2. Canzona. Andante con moto (82 Takte)
3. Humoreske. Allegro non troppo (67 Takte)
4. Etude. Vivace assai (146 Takte)
5. Intermezzo. Andantino (25 Takte)
6. Ballade. Moderato, ma non troppo (90 Takte)

(Anmerkung: Das Manuskript der „Drei Sonatinen“ im Archiv Lienau wird unter A 5.2 erwähnt. Die Opuszahl 12 findet sich dort nur auf dem Umschlag.)

**1. Poco agitato**

**2. Andante con moto**

**3. Allegro non troppo**

**4. Vivace assai**

**5. Andantino**

**6. Moderato, ma non troppo**

Käuflich bei Lienau  
 Lausanne, BCU: FPJ 4  
 Bern, IMW: XX Bl 22

für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Schlesinger S. 9116, Berlin o. J. (WA 1900)

1. Klage der Gattin (R. Dehmel) Moderato, quasi andantino (76 Takte)
2. Erinnerung (R. M. Rilke) Andante tranquillo (42 Takte)
3. Jugend (F. Evers) Pastorale (62 Takte)
4. Wiegenlied (R. Dehmel) Andantino (41 Takte)
5. Phantasmus (A. Holz) Allegro moderato e maestoso (41 Takte)

**1. Moderato, quasi andantino** *p*

Ver-lass'-ne Ne-ster hän-gen am Ba-chein den Wei-den

*mf* *dim.* *p*

**2. Andante tranquillo** *p*

Kannst\_ du die al-tenLie\_der noch spie-len?

*rit.* *a tempo*

*sempre con Pedale*

**3. Pastorale** (einfach) *f* *p* *cresc.* *Am*

**4. Andantino** *rit.*

Schleh dorn, am Bien - chen, Bien - chen wiegt sich im Son-nen-schein

*f* *pp* *una corda* *p*

**5. Allegro moderato e maestoso**

Aus weis - sen Wol - ken

*brillante*

Nr. 3 und 5 käuflich bei Lienau.

Lausanne, BCU: FPJ 5.

Bern, IMW: XX Bl 125

Nr. 3 und 4: Programm einer Aufführung am 12. 12. 1899 in Berlin im FPJ

Heft 1 und 2. Schlesinger S. 9143, Berlin 1900. Vgl. auch Op. 24 und 41

Heft 1:

I. Alla marcia (24 Takte)

II. Allegretto (66 Takte)

III. Tempo di Valse (168 Takte)

IV. Allegro (36 Takte)

Heft 2:

V. Allegro molto (130 Takte)

VI. Allegretto con moto (139 Takte, ohne Kürzungen p. 12/13 und 14/15)

VII. Moderato (116 Takte)

Nr. 3 bearbeitet in Mosaik 3,3: „Elan de valse“

**I. Alla marcia**  
(Primo) *ben marcato*

(Secondo)

**II. Allegretto**  
(Primo)

(Secondo) *p*

**III. Tempo di Valse**  
(Primo) *coll'8a*

(Secondo) *p*

**IV. Allegro**  
(Secondo, segue) *pp* (Primo) *p* *cresc.*

**V. Allegro molto**  
(Primo) *ff coll'8a* *Meno Allegro*

(Secondo) *ff coll'8a* *p con delicatezza*

**VI. Allegretto con moto** (Primo)

(Secondo) *pp*

**VII. Moderato**  
(Primo) *mf*

(Secondo) *Basso sempre coll'8a*

Lausanne, BCU: FPJ 6 (auch Op. 24 und 41)

Bern, IMW: XX Bl 39

Schlesinger S. 9144, Berlin 1901; New York: IMC 1946. Widmung des Autographs im Archiv Lienau: „Herrn Robert Lienau jr. in Freundschaft zugeeignet.“ Dauer: 20 Min.

1. Moderato (123 Takte)

2. Adagio assai e molto cantabile / Poco più mosso / Tempo I (79 T.)

3. Allegro moderato (226 T.)

Ein Programm vom 8. März 1901 bezeugt eine Aufführung in Wien.

**1. Moderato**

**2. Adagio assai e molto cantabile**

**Trieteil: poco più mosso**

*poco scherzando*

**3. Allegro moderato**

Bemerkungen: nur die neue Ausgabe von Lienau gibt in Takt 3 und 69 der Bratsche c, die übrigen haben cis.

Im Exemplar der BCU (FPJ 9) hat der Komponist u. a. folgende Änderungen eingetragen:

1. Satz: T. 37-38; T. 103-104 sind durchgestrichen

2. Satz: T. 14-23 gestrichen; T. 25 ist geändert; T. 46-47 gestrichen; T. 65 geändert

3. Satz: Achtel nicht nachschlagend in den Takten 36/37, 66-68, 70-72, 159/160, 189-191, 193-195

Käuflich bei Lienau

Käuflich bei Amadeus

Lausanne, BCU: FPJ 9, mit handschriftlichen Korrekturen des Komponisten

Bern, SLB: Mbq 1013 (Ausgabe 1957); Bern, IMW: XX BI 323

Bern, Konservatorium: S 5786 (Ausgabe International Company, New York 1946)

Schlesinger'sche Buch- und Musikalienhandlung (Rob. Lienau) Berlin 1901. Dauer: 16 Min.

1. Kleine Ballade. Allegro maestoso (85 Takte, 2'50'') 3. Terzen-Intermezzo. Moderato (61 Takte, 1'50'')  
 2. Schlummerlied. Andante non troppo (98 Takte, 2'30'') 4. Elegie. Andante (71 Takte, 3'30'')  
 5. Tanz. Moderato (129 Takte, 3'50'')

Bearbeitungen: Nr. 3 in Mosaik 2,4: „Libellenspiel“; Nr. 4 in Mosaik 1,5: „Ebba Dohna's Liebe“;  
 Nr.5 in Mosaik 3,10: „Auszug der Musikanten“. Auch bearbeitet für Klavier vierhändig: A 1.2

**1. Allegro maestoso**

V. 1 *f* *poco rit.*  
 V. 2 *f*  
 Viola *f*  
 Cello 1 *f*  
 Cello 2+KB *f*

**2. Andante non troppo**

*con sord.* *molto rit.* *a tempo*  
*con sord.* *mf* *p* *sul G, cantabile*  
 Cello 1 *pp con sord.* *p* *mf* *p* *tranquillo*  
 Cello 2+3 *pp con sord.* *mf*

**3. Moderato**

*p dolce*  
 Cello+KB *p dolce* *p pizz.*

**4. Andante**

*mf con molta espressione*  
*mf* *mf*

**5. Moderato**

Tamburin (ad lib.)  
*mf*  
 Viol.1+2+Viola

Leihmaterial bei Lienau  
 Lausanne, BCU: FPJ 71 (Partitur und Stimmen)

Schlesinger, Berlin 1901. Dauer: 25 Min. (WA 1902) Aufführung am 15. 1. 1902 in Berlin bezeugt.

1. Allegro (225 Takte)
2. Adagio non troppo (110 Takte)
3. Rondo. Allegro (346 Takte)

2. Satz bearbeitet in Mosaik 2,2: „Am Abend“; 3. Satz in Mosaik 3,2: „Heinzelmännchen“

### 1. Allegro

### 2. Adagio non troppo

### 3. Rondo. Allegro

Käuflich bei Lienau (Reprint)  
 Lausanne, BCU: FPJ 10  
 Bern, SLB: MGBq 837  
 Bern, IMW: XX B1 45, 48 und 49

Schlesinger S. 9146, Berlin / Haslinger Wien / Schirmer Boston 1901. (WA 1902)

1. Etude: Najaden am Quell (191 T.)

2. Idylle: Pan mit der Syrinx (55 T.)

3. Rêverie: Träumende Oreade (42 T.)

4. Intermezzo grotesque: Pan philosophiert (31 T.)

5. Valse lente: Dryadenreigen im Mondschein (116 T.)

6. Elegie: Napaie in tiefer Betrübniß (35 T.)

7. Humoreske: Pan von Bacchus kommend (103 T.)

8. Canzonetta: Liebeständelei (42 T.)

9. Scherzo: Nymphe, flieh!– Schnell! – Satyr hascht dich! (63 T.)

Anmerkung: Die Nummern 3, 7 und 6 bilden die ersten drei Sätze der „Trio-Miniaturen“ für Klarinette, Violoncello und Klavier. Der letzte Satz dieser Bearbeitung stammt aus Op. 24. (Siehe A 1.1)

Nr. 3 auch in Mosaik 1,10 unter dem Titel „Die Brücke von Mondstrahlen“; Nr. 6 in Mosaik 3,8: „Im Herbst“  
Nr. 7 in Mosaik 2,7: „Das fidele Bäuerlein“

### 1. Vivace

Musical score for 1. Vivace, Op. 18, No. 1. The score is in 2/4 time, key of D major. It features a lively melody in the right hand with eighth-note patterns and a supporting bass line. The dynamic marking is *f*.

### 7. Allegro

Musical score for 7. Allegro, Op. 18, No. 7. The score is in 2/4 time, key of D major. It features a rhythmic melody in the right hand and a bass line with eighth-note patterns. The dynamic marking is *p*.

### 2. Pastorale

Musical score for 2. Pastorale, Op. 18, No. 2. The score is in 3/4 time, key of D major. It features a gentle melody in the right hand and a bass line with long notes. The dynamic marking is *mf*.

### 8. Andantino amabile

Musical score for 8. Andantino amabile, Op. 18, No. 8. The score is in 3/4 time, key of D major. It features a gentle melody in the right hand and a bass line with long notes. The dynamic marking is *mp*.

### 3. Andante cantabile

Musical score for 3. Andante cantabile, Op. 18, No. 3. The score is in 3/4 time, key of D major. It features a gentle melody in the right hand and a bass line with long notes. The dynamic marking is *pp*.

### 9. Prestissimo

Musical score for 9. Prestissimo, Op. 18, No. 9. The score is in 6/8 time, key of D major. It features a fast melody in the right hand and a bass line with long notes. The dynamic marking is *p*.

### 4. Grave

Musical score for 4. Grave, Op. 18, No. 4. The score is in 3/4 time, key of D major. It features a slow melody in the right hand and a bass line with long notes. The dynamic marking is *ff* *affettuoso*.

Musical score for 9. Prestissimo, Op. 18, No. 9. The score is in 6/8 time, key of D major. It features a fast melody in the right hand and a bass line with long notes. The dynamic marking is *p*.

### 5. Allegro non troppo quasi Allegretto

Musical score for 5. Allegro non troppo quasi Allegretto, Op. 18, No. 5. The score is in 3/4 time, key of D major. It features a lively melody in the right hand and a bass line with long notes. The dynamic marking is *p*. The tempo markings are *poco rit.* and *a tempo*.

### 6. Andante cantabile

Musical score for 6. Andante cantabile, Op. 18, No. 6. The score is in 3/4 time, key of D major. It features a gentle melody in the right hand and a bass line with long notes. The dynamic marking is *p*.

Bern, SLB: MGbq 771 - MGbq 772 etc. (Details im Katalog BCU)

Bern, IMW: XX Bl 43

(in der ersten Lage ausführbar) Lienau S. 9194, Berlin 1901

1. Marsch (36 Takte + 4 Takte Coda, ohne *Da Capo*)
2. Barcarole (44 Takte)
3. ABC-Walzer (30 Takte)

Nr. 1 in Mosaik 2,10: Frithjof-Marsch“

Nr. 2 „Barcarole“ auch in Mosaik 2,3; Nr 3 in Mosaik 2,9:“Jugend. Valse joyeuse“

**No. 1 Marsch**

**No. 2 Barcarole**

**No. 3 ABC-Walzer**

Käuflich bei Lienau

Lausanne, BCU: FPJ 116

Bern, SLB: Mbq 1017; Bern, IMW: XX B1 322

Schlesinger S. 9198, Berlin 1902

1. „Trotzig, – Zärtlich.“ Allegro risoluto (68 Takte)
2. „Traurig.“ Andante doloroso (30 Takte)
3. „Geschwätzig.“ Allegretto (35 Takte)
4. „Lustig.“ Tempo di Valse (128 Takte)

**1. Allegro risoluto**

**2. Andante doloroso**

**3. Allegretto**

**4. Tempo di Valse**

Das Autograph (Archiv Lienau) gibt auf dem Titelblatt noch durchgestrichene Varianten der Überschriften:

I	Capriziös	Launen	Trotzig-Zärtlich
II	In Gedanken	Resignation	Bestraft
III	Vergnügt	Gemütlichkeit	Emsig studierend
IV	Ausgelassen	Frohsinn	Tänzchen

für eine mittlere Singstimme mit Klavier. Texte von Joh. Schlaf. Schlesinger S. 9413, Berlin 1907 (WA 1902)  
 „Herrn Prof. Max Schillings gewidmet“

1. Regen. Moderato, 46 Takte
2. Märchen. Moderato, 40 Takte
3. Der einsame Pfeifer. Moderato, 30 Takte

**1. Moderato**

The score for the first song, '1. Moderato', is in 4/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with chords and a vocal line. The piano part starts with a *mf* dynamic and includes *sfz* accents. The vocal line begins with the lyrics 'Geht ein grau-er Mann.' and includes markings for *rit.* and *a tempo*. Dynamics for the piano part include *mf* and *p*.

*mf*

*sfz*

*mf*

*rit.*

*a tempo*

*p*

*sfz*

Geht ein grau-er Mann.

**2. Moderato**

The score for the second song, '2. Moderato', is in 4/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with triplets and a vocal line. The piano part starts with a *p* dynamic and includes *poco rit.* markings. The vocal line begins with the lyrics 'Mär-chen sitzt im Wald und spinnt Auf ei-ner stil-len Wie sen.' and includes a *p* dynamic marking.

*p* geheimnisvoll

*poco rit.*

*p*

Mär-chen sitzt im Wald und spinnt Auf ei-ner stil-len Wie sen.

**3. Moderato**

The score for the third song, '3. Moderato', is in 4/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with chords and a vocal line. The piano part starts with a *p* dynamic and includes *(3/8)* and *(5/8)* markings. The vocal line begins with the lyrics 'Ich kam zu ei-ner Wie-se Im ro-ten A-bend schein. Da tanz-ten ihr-er Zwei-e, Doch Ei-ner sass al-lein. Ein dunk-ler Hag-er sass im-Gras, Der pfiff den Zwei'n So' and includes a *p* dynamic marking.

*p*

*(3/8)*

*(5/8)*

Ich kam zu ei-ner Wie-se Im ro-ten A-bend schein. Da tanz-ten ihr-er Zwei-e, Doch Ei-ner sass al-lein. Ein dunk-ler Hag-er sass im-Gras, Der pfiff den Zwei'n So

(Klavier links)

Käuflich bei Lienau  
 Lausanne, BCU: FPJ 11 - 13  
 Bern, IMW: XX Bl 338



## 4. Intermezzo. Moderato piacevole = Var. 8 (47 Takte)

Die Takte 33-36 (FPJ 14, Partitur S. 48f, piú mosso) sind von Juon durch gestrichen worden.

## 5. Finale. Allegro non troppo (331 Takte)

2. Satz (Thema) bearbeitet in Mosaik 2,8: „Morgenthau“; Menuett in Mosaik 3,5: „Menuetto grazioso“

## 4. Moderato piacevole

Musical score for the 4th movement, Moderato piacevole. The score is written for five staves: two violins, two violas/cellos, and a piano. The music is in 3/4 time and B-flat major. The piano part has a complex texture with many chords and a 'cresc.' marking at the end.

## 5. Allegro non troppo

Musical score for the 5th movement, Allegro non troppo. The score is written for five staves: two violins, two violas/cellos, and a piano. The music is in 2/4 time and B-flat major. The piano part has a complex texture with many chords and a 'Sforz.' marking.

Schlesinger S. 9203, Berlin 1903. Dauer: 40 Min. Thematische Analyse Juons auf Seite E69.

1. Come Passacaglia. Moderato (364 Takte)
2. Scherzo. Presto (409 Takte)
3. Romanze. Adagio (109 Takte)
4. Finale. Allegro con fuoco (366 Takte)

**Orchesterbesetzung:** 2 Föten, Piccolo, 2 Oboen, Englisch Horn, 2 Klarinetten in A, 2 Fagotte, Kontrafagott;  
4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba; Pauken, Harfe; Streicher

### 1. Moderato

Klar. 1  
*mf* *simile* *poco cresc.* *dim.*  
2 Fagotte, 2 Hörner

Klar. + Fagott  
*p*

Bratschen + Celli  
*mf*

### 2. Presto

Fl. + Klar.  
*p*

V. + Vla  
*pizz.* *f* etc. + Cello, Bass

### 3. Adagio

2 Oboen  
*p*

2 Klar.  
*f*

2 Fag.  
*p*

V. + Vla  
*p*

Violoncello  
*p*

### 4. Allegro con fuoco

*ff*

Tutti unisono ohne Blech nur Streicher Tutti

Aufführungsmaterial leihweise bei Lienau  
Lausanne, BCU: FPJ 58: Partitur (144 Seiten) und je eine Stimme

Schlesinger S. 9277, Berlin 1904. (WA 1903) Vgl. auch Op. 14 und 41

Heft 3: 1. Allegro (101 Takte)

2. Quasi valse lente (74 Takte)

Heft 4: 3. Allegro non troppo (126 Takte)

Heft 5: 4. Allegretto

5. Moderato (121 Takte)

#### Anmerkungen:

Nr. 2 wurde für Klarinette, Violoncello und Klavier bearbeitet und bildet so den 4. Satz in den „Trio-Miniaturen“ (A 1.1)

In Nr. 4 im Exemplar FPJ 6 hat Juon die Takte 26-29 gestrichen, und der Secondo-Part wurde von Takt 34 bis zum Schluss überklebt und neu geschrieben. (Siehe unten!)

**1. Allegro**

**2. Quasi valse lente**

**3. Allegro non troppo**

**4. Allegretto**

**5. Moderato**

#### Handschriftliche Änderung: Secondo, Nr. 4, ab Takt 34:

Lausanne, BCU: FPJ 6 (auch Op. 14 und 41)

Bern, IMW: XX Bl 138

Juon hat auch eine Stimme für Violine geschrieben.

Berlin 1902 (WA 1904)

erstmalig gedruckt 2010 nach dem Autograph im Archiv Lienau bei Robert Lienau, Frankfurt am Main;  
mit einem Vorwort von Walter Labhart

Herrn Dr. E. Orlich freundschaftlichst zugeeignet

Widmung: Lieber Orlich!

Weil Sie ‚sinnig‘ sind, wie eine Clarinette in B, hab‘ ich Sie lieb;

Weil Sie auch ‚sonnig‘ sein können, wie eine Clarinette in A, hab‘ ich Sie erst recht lieb,  
denn ich liebe die Sonne fast noch mehr wie die Sinne;

Drum dacht‘ ich, es wäre nicht unsinnig, Ihnen diese Stücke zu widmen, und hoffe,  
Sie sehen sie nicht als Sonnenfinsternis an.

Ihr P. J.      25. X. 1902

Dauer: Sinnig 4 Min.; Sonnig 3 Min

1. (Klarinette in B) Sinnig. Andante (158 Takte)

2. (Klarinette in A) Sonnig. Allegro (128 Takte)

**1. Andante** *espressivo*

**2. Allegro**

für Klavier. Schlesinger S. 9261, Berlin 1903 (WA 1904)

1. Praeludium. Aufgeregt (33 Takte)
2. Capriccietto. Neckisch (77 Takte)
3. Praeludium. Sehnsüchtig (58 Takte)
4. Intermezzo. Idyllisch (99 Takte)
5. Praeludium. Mystisch (42 Takte)

### 1. Aufgeregt

ff

### 2. Neckisch

p pp sfz

### 3. Sehnsüchtig

p molto cantabile e espressivo poco a poco crescendo

### 4. Idyllisch

p poco rit. a tempo

### 5. Mystisch

mp rit. a tempo

Lausanne, BCU: FPJ 73  
Bern, IMW: XX Bl 144

- 6. Capriccio. Keck (105 Takte)
- 7. Praeludietto. Simpel (25 Takte)
- 8. Praeludium. Starr (18 Takte)
- 9. Intermezzo. Pikant (82 Takte)
- 10. Capriccio. Launig (207 Takte)

### 6. Keck

Musical score for '6. Keck' in 2/4 time. The piece begins with a forte (*f*) dynamic and features a series of triplet eighth notes in the right hand. A dashed line above the first few measures indicates an 8-measure phrase. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

### 7. Simpel

Musical score for '7. Simpel' in 3/4 time. The piece starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a simple harmonic accompaniment. Performance markings include *poco cresc.*, *rit.*, and *a tempo*.

### 8. Starr

Musical score for '8. Starr' in 2/2 time. The piece is marked *ff m. d.* (fortissimo molto deciso). The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

### 9. Pikant

Musical score for '9. Pikant' in 3/4 time. The piece begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

### 10. Launig

Musical score for '10. Launig' in 2/2 time. The piece starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

für Streichorchester, Oboe, Clarinette, Horn, Fagott und Klavier, Schlesinger, Berlin 1905. Dauer: 35 Min.  
Auch als Oktett (Violine, Viola, Violoncello, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier (Original, Op. 27a, 1905)  
oder als Septett (2 Violinen, 2 Violen, 2 Violoncelli und Klavier, Op. 27b, 1907) spielbar.

1. Allegro non troppo (224 Takte)
2. Andante elegiaco (157 Takte)
3. Allegro non troppo quasi moderato (173 Takte)
4. Moderato (300 Takte)

Bearbeitung aus dem 2. Satz in Mosaik 3,4: "Liebessehnsucht"

**1. Allegro non troppo**

**2. Andante elegiaco**

**3. Allegro non troppo quasi moderato**

**4. Moderato**

In England entstand schon 1930 eine Platteneinspielung unter der Leitung von Charles Kreshover.  
Das Mitteilungsblatt der NATIONAL GRAMOPHONIC SOCIETY, Notes on New Issues, May, 1930, gibt eine ausführliche Beschreibung des Werkes, mit 12 Notenbeispielen.

Aufführungsmaterial leihweise bei Lienau  
Lausanne, BCU: FPJ 69 (Partitur); FPJ 121 (Stimmen Oktett und Septett)  
Bern, IMW: XX Bl 159

für Violine und Klavier, Schlesinger S. 9290, Berlin 1904 (WA 1905)

1. Ballade. Risoluto ma non troppo allegro (208 Takte)
2. Arioso. Moderato (33 Takte) Dauer: 3 Min.
3. Berceuse. Andante non troppo (33 Takte) Dauer: 2 1/2 Min.
4. Rondo. Allegretto (206 Takte)

### 1. Risoluto ma non troppo allegro

sul G

### 2. Moderato

*p cantabile* *cresc. e più espress.*

*dim.* *p* *espress. e ritard.*

### 3. Andante non troppo

*p con sordino* *pp una corda* *poco rit.*

### 4. Allegretto

*p* *f* *p*

Nr. 3 (Berceuse für Violine mit kleinem Orchester) leihweise bei Lienau

Lausanne, BCU: FPJ 65–67 (Nr. 1–3) und 74 (Nr. 4)

Nr. 3 auch Kopie der Bearbeitung für Violine solo mit kleinem Orchester, 5 Streicherstimmen.

Bern, IMW: XX B1 322

für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Schlesinger S. 9291, Berlin 1904. (WA 1905)

„Herrn Dr. F. Mahla gewidmet“. Dauer: 33 Min.

1. Allegro molto (250 Takte)

2. Lento assai ma poco rubato e molto espressivo (94 Takte)

3. Moderato (222 Takte)

4. Lento assai ma poco rubato e molto espressivo – T. 16: Vivace non troppo – T. 224: Fuga. (369 Takte)

### 1. Allegro molto

### 2. Lento assai ma poco rubato e molto espressivo

Cello:

### 3. Moderato

### 4. Lento assai ...

### Takt 16: Vivace non troppo

### Takt 224: Fuga

Cello:

Lausanne, BCU: FPJ 15 (Taschenpartitur und Fotokopien der Stimmen)

Impromptus für Klavier, Schlesinger S. 9322, 1905. (WA 1906) „An Katy“

- |  |  |
|--|--|
| 1. Wogen. Allegro (178 Takte)                            | 7. Es geht die Sage. Andante (31 Takte)        |
| 2. Episode. Poco marziale (42 Takte)                     | 8. Kleine Tarantelle. Prestissimo (189 Takte)  |
| 3. Elfchen. Tempo di Valse lente (82 Takte)              | 9. Sphinx. Moderato (73 Takte)                 |
| 4. Romantisches Wiegenlied. Andante cantabile (66 Takte) | 10. Narretei. Alla Mazurka (56 Takte)          |
| 5. Sonderbare Humoreske. Vivace (78 Takte)               | 11. Ruhige Liebe. Moderato (55 Takte)          |
| 6. Intermezzo. Allegro non troppo (57 Takte)             | 12. Zu Grabe tragen. Marcia funebre (47 Takte) |

Nr. 10 und 11 für Violine und Klavier: Op. 30a, Humoreske, frei bearbeitet von M. Press, Schlesinger 1920

(folgende Seite)

**1. Allegro**

**2. Poco marziale**

**3. Tempo di Valse lente**

**4. Andante cantabile**

**5. Vivace**

**6. Allegro non troppo**

Lausanne, BCU: FPJ 68 und 70 (Humoreske)

Bern, IMW: XX B1 144

**7. Andante**

**8. Prestissimo**

**9. Moderato**

**10. Alla Mazurka**

**11. Moderato**

**12. Marcia funebre**

Op. 30a, Humoreske, = Nr. 10 und 11, frei bearbeitet von M. Press, Schlesinger S. 9984, 1920, 132 Takte

**Alla Mazurka**

**Op. 31 Vaegtervise (Wächterweise), Fantasie nach dänischen Volksliedern Op. 31**

Schlesinger S. 9353, Berlin 1906. (WA 1904) „Herrn Prof. Dr. E. Orlich gewidmet“. Dauer: 30 Min.

**Orchesterbesetzung:** 3 Flöten (3. auch Piccolo), 2 Oboen, Engl. Horn, 2 Clarinetten in A, 2 Fagotte, Contrafagott; 6 Hörner, 2 Trompeten in B, 3 Posaunen, Tuba; Glockenspiel, Glocken, Harfe, Triangel, Becken, Gr. Trommel, 3 Pauken; Streicher.

„**Vorbemerkung:** Die Anregung zu diesem Stück gab mir die Rathausuhr in Kopenhagen, welche jede Viertelstunde so schlägt, wie es die Glocken in der Einleitung (Andante non troppo) angeben. Nachdem sie voll geschlagen hat, spielt sie ein kleines Lied auf, die eigentliche „Wächterweise“ (oder, wie es anders heisst „Raadhuskloekernes Sang“) welche aus den nämlichen vier Tönen gebildet ist wie die „Viertelschläge“. Um meinem Stück mehr Abwechslung zu geben, hielt ich es für angebracht, dem Hauptthema (der „Wächterweise“) zwei andere, auch dänische Volkslieder, gegenüberzustellen: 1. „Dronning Dagmar“ („Königin Dagmar“), welches zuerst ebenfalls in der Einleitung – in Takt 4 – erscheint und den Hauptinhalt des *Meno mosso* (Seite 28) bildet; und 2. „Ridderen i Lunden“ („Ritter im Hain“), (siehe Takt 25, ferner Ziffer 11 auf Seite 24, 21 auf Seite 41 und das *Maestoso* auf Seite 47)“

Tempobezeichnungen des Satzes: (491 Takte)

1 Andante non troppo – 56 Allegro – 97 Più mosso – 115 Meno mosso – 159 a tempo più moderato – 235 Meno mosso – 292 Adagio – 298 Tempo I (Allegro) – 368 a tempo più moderato – 400 Tempo più mosso – 457 Maestoso.

**Andante non troppo**

Glockenspiel: die Turmuhr schlägt 1/4

Harfe

Violinen

Flöten

Oboe

Harfe etc.

"Dronning Dagmar" *p* *f ad lib.*

**Takt 24**

Violinen

3 Flöten

"Ridderen i Lunden"

Oboe

Fagotte

Partitur und Orchestermaterial leihweise bei Lienau  
 Lausanne, BCU: FPJ 117 (Partitur, 51 Seiten)  
 Bern, Landesbibliothek: MGBq 700 (Partitur)

aus dem Tanzpoem von H. Regel, für Klavier. Schlesinger S. 9376, 1906. (WA 1905)  
 „Frau Helena Weidemann gewidmet.“

1. Liebesgang. Tempo di Polka lente, 38 Takte
2. Lilienmädchen-Walzer. Poco sostenuto – Tempo di Valse, 229 Takte
3. Intermezzo. Andantino, 43 Takte. Bearbeitet in Mosaik 2,5.
4. Irrlichtertanz. Tempo di Polka, 115 Takte

### 1. Tempo di Polka lente

Musical score for the first piece, 'Liebesgang', in 2/4 time. The score is for piano and includes dynamic markings such as *f*, *rit.*, *p*, and *piu f*.

### 2. Poco sostenuto

Musical score for the second piece, 'Lilienmädchen-Walzer', in 6/8 time. The score is for piano and includes dynamic markings such as *cresc.*, *sempre arp.*, and *f*.

### 3. Andantino

Musical score for the third piece, 'Intermezzo', in 3/4 time. The score is for piano and includes dynamic markings such as *p*, *espressivo*, *cresc.*, and *f*.

### 4. Tempo di Polka

Musical score for the fourth piece, 'Irrlichtertanz', in 2/4 time. The score is for piano and includes a dynamic marking of *p*.

aus dem Tanzpoem „Psyche“. Schlesinger S. 9376 A, 1910 (WA 1905) Dauer: 25 Min.

**Orchesterbesetzung:** 3 Flöten, 2 Oboen, Engl. Horn, 2 Klarinetten, Bassklarinette, 2 Fagotte, Kontrafagott; 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba; Pauken, Gr. Trommel, Becken, kl. Tommel, Triangel, Harfe; Streicher  
Eine Fassung für Klavier vierhändig (ca. 200 Seiten, Archiv Lienau) enthält auch den Text der Balletthandlung.

1. Fahrt in die Unterwelt. Andante funebre, 61 Takte
2. Die Spinnen. Allegro, 86 Takte
3. Spiel der Irrlichter. Tempo di Polka, 84 Takte
4. Verlassen – Verloren (Intermezzo). Andantino, 43 Takte
5. Liebesgesang und Lilienwalzer. Andante, 267 Takte

Fortsetzung nächste Seite

Nr. 5 „Lilienwalzer“ in Mosaik 2,6

**1. Andante funebre**

Viol. 1

Bläser

Cello

Kb.

**2. Allegro**

1. Viol.

Fag. und übrige Str. pizz.

**3. Tempo di Polka**

Harfe

Str. pizz.

1. Fl.

*sempre stacc.*

**4. Andantino**

1. Viol.

2. Viol. + Br.

Engl. Horn

Br.

Kb. pizz.

*espressivo*

**5. Andante**

Harfe

Hörner

Str.

1. Viol

1. Ob.

Polka lente

*p* Str.

1. Klar.

Aufführungsmaterial leihweise bei Lienau

Lausanne, BCU: FPJ 62: Direktionsstimme (31 Seiten) und 1 Satz Orchesterstimmen

6. Psyches Gebet. Andante espressivo, 17 Takte  
 7. Schleiertanz. Andantino, 147 Takte  
 8. Götterhochzeit. Tempo di marcia, 170 Takte  
 9. Reigen der Musen. Valse lente, 97 Takte  
 10. Freudentanz. Valse, 115 Takte

### 6. Andante espressivo

Musical score for '6. Andante espressivo'. The score is in 5/4 time and B-flat major. It features three staves: Clarinet (Klar.), Violins and Brass (2. Viol.+ Br.), and Cello and Bass (Cello+Bass pizz). The Clarinet part begins with a piano (*p*) dynamic and a melodic line. The Violins and Brass play a sustained harmonic accompaniment. The Cello and Bass play a simple rhythmic pattern.

### 7. Andantino

Musical score for '7. Andantino'. The score is in 3/8 time and D major. It features three staves: Flutes (Flöten), Violoncello, and Harp (Harfe). The Flutes play a melodic line with a piano (*pp*) dynamic. The Violoncello plays a simple rhythmic pattern. The Harp plays a sustained harmonic accompaniment with a 15-measure rest.

### 8. Tempo di marcia

Musical score for '8. Tempo di marcia'. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features two staves: 1. Tromp. and 2. Tromp. The 1. Tromp. part begins with a forte (*f*) dynamic and a melodic line. The 2. Tromp. part plays a simple rhythmic pattern.

### 9. Valse lente

Musical score for '9. Valse lente'. The score is in 3/4 time and D major. It features three staves: 1. Fl. (1. Fl.), 1.2. Fl. (1.2. Fl.), and Harp (Harfe). The 1. Fl. part begins with a piano (*p*) dynamic and a melodic line. The 1.2. Fl. part plays a simple rhythmic pattern. The Harp plays a sustained harmonic accompaniment with a 'sempre arp.' instruction.

### 10. Valse

Musical score for '10. Valse'. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features three staves: Flutes, Violins and Brass (Fl.8, 1. Viol. Klar. and 2. Viol. Br.), and Cello and Bass (Cello, Kb.). The Flutes, Violins and Brass play a melodic line with a forte (*f*) dynamic. The Cello and Bass play a simple rhythmic pattern.

Schlesinger S. 9362, Berlin 1906. „An Katy“. Dauer: 30 Min.

1. Moderato quasi andante (330 Takte, 12 Min.) 3. Quasi Valse (316 Takte, 8 Min.)

2. Molto adagio (67 Takte, 10 Min.)

4. Allegro non troppo. Russisches Volkslied (319 Takte, 10 Min.)

**1. Moderato quasi andante** *espress.*

*p* *con sordino* *sul G con sordino* *p pizz. con sordino* *con sordino* *una corda* *mf*

**2. Molto adagio** *cantabile* *mf* *f poco più* *rit.* *f poco più* *rit.* *f poco più* *rit.* *mf*

**3. Quasi Valse** *sfz p* *mf* *sfz p* *mf* *pizz.* *f* *p* *mf* *mf* *sfz p*

**4. Allegro non troppo** *Russ. Volkslied* *mf* *mf* *mf* *a tempo giusto* *mf* *mf* *ff* *pizz.* *mf arco* *a tempo giusto* *mf* *poco rubato*

Leihweise bei Lienau

Lausanne, BCU: FPJ 16: von Juon korrigiert: Klavierstimme S. 11, 42f, 51f, 60f, 69 u. a.

Bern, IMW: XX B1 327

Lienau S. 9440, Berlin-Lichterfelde o. J. WA gibt als Jahr der Entstehung 1905 an, WL 1912. Dauer: 10–15 Min.

1. Variationen. Allegro (139 Takte)
2. Nachtstück. Andante (68 Takte). Bearbeitung in Mosaik 1,1: „Abend am Löffsee“
3. Exotisches Intermezzo. Moderato (40 Takte) (Vergleiche auch Op. 93, 4. Satz)
4. Ländler (132 Takte); bearbeitet in Mosaik 3,7 (149 Takte)

(Die Klarinette ist auch hier klingend notiert)

### 1. Variationen. Allegro

### 2. Nachtstück. Andante

### 3. Exotisches Intermezzo. Moderato

### 4. Ländler

Käuflich bei Lienau

Käuflich bei Amadeus

Lausanne, BCU: FPJ 78

Bern, SLB: Mbq 834

Bern, Konservatorium: SJ 160

Symphonische Skizzen für grosses Orchester, nicht gedruckt. Autographe Partitur von 126 Seiten (WA 1906)

1. Suchen – nicht finden... Wollen – nicht können... Zweifeln – verzweifeln... Risoluto, 187 Takte
2. Schwüle Nächte... Adagio molto, 80 Takte
3. Aufschwung und frohes Schaffen. Vivace 102 Takte / più mosso 155 Takte / da capo al fine
4. Eine Erinnerung. Tempo di valse lente, 59 Takte
5. Idee fixe. Presto, 211 Takte
6. Das Letzte. Allegro / Andante lamentoso, 67 Takte

**Orchesterbesetzung:** 3 Flöten, 3 Oboen, 3 Klarinetten, 2 Fagotte, Kontrafagott; 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posauern, Tuba; Schlagzeug, Harfe, Streicher.

**1. Risoluto**

**2. Adagio molto**

**3. Vivace**

**4. Tempo di valse lente**

**5. Presto**

**6. Allegro**  
(die G-Saite auf Fis herunterstimmen)

**Andante lamentoso**

Lausanne, BCU: FPJ 122

Die Partitur galt bis im Sommer 1997 als verschollen. Vgl. Op. 10 und 11.

8 Leichte Stücke für Violine und Piano. Schlesinger S. 9435, Berlin 1908. (WA 1906)  
 „Frl. Dorothea Delhaes gewidmet.“

1. Melodie. Getragen (30 Takte)
2. Karnevalsmarsch. (41 Takte)
3. Wiegenlied. Andantino (45 Takte)
4. Canzonetta. Andantino (69 Takte)

Nr. 1 bearbeitet in Mosaik 1,3: „Liljenkrona's Weise“

### 1. Getragen

Musical score for '1. Getragen' in G major, 3/4 time. The piece is marked *mf* in the violin part and *p* in the piano part. It consists of 30 measures.

### 2. Karnevalsmarsch

Musical score for '2. Karnevalsmarsch' in B minor, 2/4 time. The piece is marked *f*. It consists of 41 measures.

### 3. Andantino

Musical score for '3. Andantino' in G major, 3/4 time. The piece is marked *con sord.* and *mp*. It features a triplet in the violin part. It consists of 45 measures.

### 4. Andantino

Musical score for '4. Andantino' in G major, 3/4 time. The piece is marked *mf* in the violin part and *mf*, *dim.*, and *p* in the piano part. It consists of 69 measures.

- 5. Walzer. (102 Takte)
- 6. Nordisch. Moderato (64 Takte)
- 7. Etude. Allegro (64 Takte)
- 8. Schwedische Tanzklänge. Risoluto (100 Takte)

Nr. 6 bearbeitet in Mosaik 1,8: „Der Geiger von Wermland“

Nr. 8 bearbeitet in Mosaik 1,2: „Der Ball auf Ekeby“

### 5. Walzer

Musical score for the 5. Walzer. It consists of three staves: a single treble clef staff for the violin and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The violin part begins with a forte (*f*) dynamic. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic. The piece is in a waltz style with a simple, rhythmic melody.

### 6. Moderato

Musical score for the 6. Moderato. It consists of three staves: a single treble clef staff for the violin and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The violin part begins with a forte (*f*) dynamic. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic. The piece is in a moderate tempo with a more complex, flowing melody.

### 7. Allegro

Musical score for the 7. Allegro. It consists of three staves: a single treble clef staff for the violin and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The violin part begins with a piano (*p*) dynamic. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic. The piece is in an allegro tempo with a fast, rhythmic melody.

### 8. Risoluto

Musical score for the 8. Risoluto. It consists of three staves: a single treble clef staff for the violin and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The violin part begins with a forte (*f*) dynamic. The piano part begins with a forte (*f*) dynamic. The piece is in a risoluto tempo with a strong, rhythmic melody.

Schlesinger S. 9417, Berlin 1907. – In WA und WL mit dem Vermerk „nach Gösta Berling“.

„Fräulein Marie Bender gewidmet“. Dauer: 30–32 Min.

1. Moderato (199 Takte)      3. Sostenuto (1-47) / Allegretto (48-122) / Sostenuto (123-164) / Allegretto (165-273) / Moderato (274-299) / Allegretto (300-322)  
2. Allegretto (135 Takte)

**Anmerkung:** In der Sammlung „Mosaik“ (bearbeitet von Paul Schramm) figuriert das Thema des 2. Satzes mit der Überschrift „Spuk in der Schmiede“

**1. Moderato**

**2. Allegretto**

**3. Sostenuto**

**Takt 48: Allegretto**

Lausanne, BCU: FPJ 17

Bern, SLB: MGBq 951

Bern, IMW: XX Bl 326

Sundry pieces for children. Schlesinger S. 9414, Berlin 1907 (und Wien, Boston, London)

1. Mutter erzählt Märchen – Mother tells tales. Datiert: 22. März 1906

1.1. Vom Wunderringlein. Moderato (41 Takte)

1.2. Von der Prinzessin im verwunschenen Schloss. Andantino (37 Takte)

1.3. Vom Ritter jung, trotzig und kühn. Risoluto, ma non troppo allegro (43 Takte)

2. Rosemarie tanzt – Rosemary dances. Menuett-Tempo (54 Takte) Datiert: 22. März 1905

3. Die trübselige Puppe – The afflicted doll. Andantino (23 Takte) Datiert: 22. März 1904

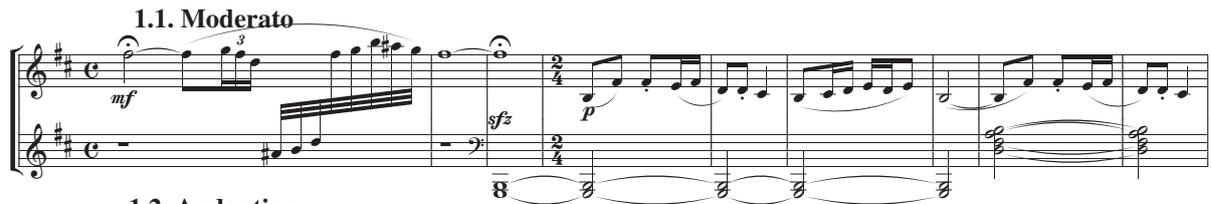
4. Der Steinbaukasten – Box of bricks. Datiert: 22. März 1907. Die 7 Fugenthemen sind als Bausteine abgebildet.

4.1. Eine Burg. (Fughette) Maestoso (34 Takte)

4.2. Eine Villa. (Fughette) Commodo (37 Takte)

Fortsetzung nächste Seite!

**1.1. Moderato**



**1.2. Andantino**



**1.3. Risoluto, ma non troppo allegro**



**2. Menuett-Tempo**



**3. Andantino**



**4.1. Maestoso**



**4.2. Commodo**



4.3. Ein Dom. (Mit zwei Türmen: Doppelfuge) Allegro (46 Takte)

5. Das Heimchen – Cricket. Andantino (52 Takte) Datiert: 22. März 1905

6. Wiegenliedchen – Cradle song. An einer wirklichen Wiege zu spielen. 22. März 1903. Ruhig und zart (33 T.)  
(Englische Überschriften nur auf dem Umschlag.)

Op. 38a: Nr. 6 für Violine (oder Viola) bearbeitet: Berceuse pour la petite Rose. Schlesinger, Berlin 1926  
„Herrn P. L. Neuberth zugeeignet.“

**4.3. Allegro**

*f* *machtvoll sich auftürmend*

**5. Andantino**

*p* *una corda*

**6. Ruhig und zart**

**Op. 38 a: Berceuse. Calmo**

Violine *p* *con sordino*

Klaviertrio Nr. 2 für Violine, Violoncello und Klavier, Schlesinger S. 9448, Berlin 1908. (WA 1907)

Dauer: 30 Min. UA 5. Juni 1908 in München, dem Russischen Trio (V. Maurina, M. Press, J. Press) gewidmet

1. Moderato non troppo (205 Takte, 9 1/2 Minuten)

2. Andante (122 Takte)

3. Scherzo. Vivace (282 Takte; 2. und 3. Satz attacca, 9 Min.)

4. Risoluto (383 Takte, 8 1/2 Minuten)

In „Mosaik“ (S. A 3.1-3) hat Paul Schramm folgende Themen für Klavier bearbeitet:

1. Satz: „Wehmut“ 2. Satz: „Tod, du blasser Geselle“ 3. Satz: „Die Elstern“; Mittelteil: „Schlittenfahrt im Elfdal“

**1. Moderato non troppo**

**2. Andante**

**3. Scherzo. Vivace**

**4. Risoluto**

Lausanne, BCU: FPJ 18 (Bearbeitung für Klavier zu vier Händen)

Bern, IMW: XX Bl 319 (Bearbeitung für Klavier zu vier Händen)

Schlesinger S. 9486, Berlin o. J. (1909). Dauer: 30 Min. (WA 1907)

**Orchesterbesetzung:** 2 Flöten, 1 Oboe, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 3 Pauken; 3 V., 2 Vla, V'cello, Kontrabass.

1. Moderato (303 Takte)
2. Andante und Quasi Polka (191 Takte)
3. Allegro non troppo und Tempo di Valse lente (245 Takte)

**1. Moderato**

**2. Andante**

**3. Allegro non troppo**

Aufführungsmaterial leihweise bei Lienau erhältlich  
 Lausanne BCU: FPJ 104 Partitur (58 Seiten)

Schlesinger S. 9464, Berlin 1908 (Vgl. auch Op. 14 und 24)

Neue Folge, Heft 1 (bezw. Heft 6)

1. Risoluto (141 Takte)

2. Vivace molto (321 Takte)

Neue Folge, Heft 2 (bezw. Heft 7)

3. Allegretto grazioso (59 Takte)

4. Tanzende Quinten. Tempo di Valse lente (83 Takte)

5. Tragischer Walzer. Appassionato (232 Takte)

**1. Risoluto**

Musical score for '1. Risoluto' in 4/4 time. The score is for two hands: (Primo) on the right and (Sec.) on the left. It begins with a 5/8 time signature. The music features a series of chords and rhythmic patterns, with dynamic markings including *p* and *sfz*.

**2. Vivace molto**

Musical score for '2. Vivace molto' in 3/4 time. The score is for two hands. It features a lively melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A dynamic marking of *sfz* is present. A section marked '8va' is indicated by a dashed line above the staff.

**3. Allegretto grazioso**

Musical score for '3. Allegretto grazioso' in 2/4 time. The score is for two hands. It features a graceful melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamic markings include *p*.

**4. Tempo di Valse lente**

Musical score for '4. Tempo di Valse lente' in 3/4 time. The score is for two hands. It features a slow, waltz-like melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamic markings include *p* and *una corda*.

**5. Appassionato**

Musical score for '5. Appassionato' in 3/4 time. The score is for two hands. It features a dramatic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamic markings include *f* and *sfz*. A section marked 'molto marcato' is indicated by a bracket below the staff.

Continuation of the musical score for '5. Appassionato'. It shows the right hand part with a melodic line and the left hand part with a supporting bass line. Dynamic markings include *sfz*.

Lausanne, BCU: FPJ 6 (auch Op. 14 und 24)

Bern, IMW: XX Bl 319

Schlesinger, Berlin 1909 (WA 1908) „Michael Press gewidmet“. Dauer: 30 Min.

**Orchesterbesetzung:** 3 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten in A, 2 Fagotte + Kontrafagott; 4 Hörner, 2 Trompeten; Pauken, Glockenspiel, Triangel, Harfe; Streicher

1. Moderato, 315 Takte
2. Romanze. Andante, 104 Takte
3. Rondo. Allegretto martellando, 262 Takte

**1. Moderato**

Flöte  
Fagott  
Klarinette etc.

Solovioline

Streicher pizz. (unis.)  
*f* etc.

Cello, Bass  
*dim.*

Solovioline  
*mf*

*p*

**2. Andante**

Hörner

Fag.  
*p*

Solovioline  
*dolce*

Vl. 1  
*p*

Vl. 2, Vla  
*p*

Cello.  
*p espress.*

*p div.*

Aufführungsmaterial leihweise bei Lienau erhältlich. Noch einige Exemplare der grossen Partitur käuflich.  
Lausanne BCU: FPJ 19; Partitur (79 Seiten) und Orchestermaterial.

**3. Allegretto martellando**

Holzbl. *ff sfz sfz sfz* Hörner *sfz*

Pauken in Fis, G, H *tr*

Solovioline *f*

Violinen *ff sfz sfz sfz*

Viola, Cello *ff sfz sfz sfz*

Kontrabass

Schlesinger S. 9464, Berlin 1909 „A ma mère!“ (Livr. I und II, edition B pour violon, alto et piano. S. Op. 9)

Livr. III:

No. 1: Prélude. Allegro, 60 Takte.

No. 2: Chant d'amour. Andante cantabile, 133 Takte.

Livr. IV:

No. 3a: Intermezzo I. Allegretto (alla Menuetto), 22 Takte.

No. 3b: Intermezzo II. Tranquillo, 49 Takte.

**1. Allegro**

**2. Andante cantabile**

**3a. Allegretto (alla Menuetto)**

**3b. Tranquillo**

No. 3c: Intermezzo III. Allegretto, 71 Takte.

No. 4: Mélancolie. Lento assai, 48 Takte.

No. 5: Danse grotesque. Presto, 134 Takte.

**3c. Allegretto**

mf

p

**4. Lento assai**

mf molto espressivo

molto espressivo

mf

p

**5. Presto**

f

sfz

für 2 Violinen, Bratsche, Violoncello und Klavier. Schlesinger S. 9491, Berlin 1909.

„Gustav Havemann gewidmet.“ Dauer: 30 Min.

1. Allegro moderato (345 Takte)

2. Commodo (158 Takte)

3. Sostenuto (111 Takte)

4. „Also sprach Simplizissimus.“ Risoluto, irato e con impeto (380 Takte)

**1. Allegro moderato**  
Bratsche

**2. Commodo**  
Violinen  
Klavier

**3. Sostenuto**  
V. 2  
Cello  
Klavier

**4. Risoluto, irato e con impeto**

für Violine, Violoncello, Klavier und Orchester (auch „Episodes concertants“). Schlesinger S. 9722, Berlin 1912 (WA 1910) „Tor Aulin gewidmet“. Dauer: 35–40 Min.

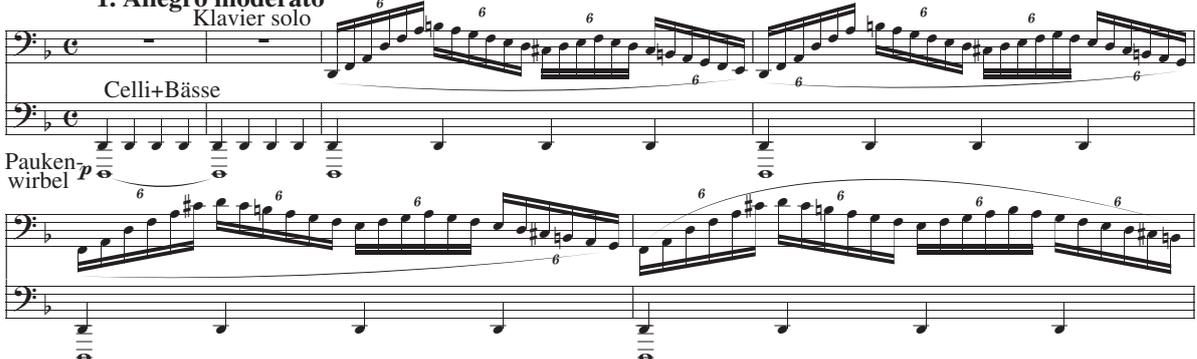
**Orchesterbesetzung:** 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, Kontrafagott; 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba; Schlagzeug, Streicher.

1. Allegro moderato, 359 Takte

2. Lento, 120 Takte

3. Allegro non troppo, 397 Takte

**1. Allegro moderato**  
Klavier solo



Celli+Bässe

Paukenwirbel *p*

**2. Lento**



Klar.

Celli+Bässe

**3. Allegro non troppo**



Orchestrertutti

(Klavierauszug)

Aufführungsmaterial leihweise bei Lienau.

Lausanne, BCU: FPJ 118 Partitur und Klavierauszug

Bern Landesbibliothek: MGq 63: Partitur (111 Seiten); Maq 7170: Klavierauszug (75 Seiten)

für Klavier. S. 9571, Schlesinger, Berlin 1911 (WA 1910)

1. Keck und frisch (178 Takte)
2. Ungestüm, frech und schneidend (221 Takte)

### 1. Keck und frisch

Musical score for the first movement, 'Keck und frisch'. The score is written for piano in 6/8 time, featuring a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The piece begins with a forte (*sfz*) dynamic. The melody in the treble clef is characterized by rhythmic eighth-note patterns and slurs. The bass clef provides a steady accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic.

### 2. Ungestüm, frech und schneidend

Musical score for the second movement, 'Ungestüm, frech und schneidend'. The score is written for piano in 6/8 time, featuring a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The piece begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The melody in the treble clef is highly rhythmic and expressive, with slurs and accents. The bass clef provides a complex accompaniment with chords and single notes. The piece concludes with a *dimin.* (diminuendo) dynamic.

für Klavier. Schlesinger S. 9591, Berlin 1911 (WA 1910)

1. Moderato amabile (136 Takte)

2. Bourrée (78 Takte)

3. Rondino. Allegro (121 Takte)

Op. 47 A: Bourrée, vom Komponisten für Violine und Klavier bearbeitet (97 Takte).

Schlesinger S. 10562, Berlin 1929.

**1. Moderato amabile**

**2. Bourrée**

**3. Rondino. Allegro**

**Op. 47 A, Bourrée**

Lausanne, BCU: FPJ 103 und 98 (Op. 47A)

Bern, IMW: XX B1 144 und XX B1 322 (Op.47 A)

für Klavier. Schlesinger S. 9592, Berlin 1911 (WA 1910)

„Frau Nancy Block gewidmet“.

1. Intermezzo. „Der melancholische Hampelmann“ Allegretto (127 Takte)
2. Berceuse. „Die Mutter an der Wiege“ Andante cantabile (46 Takte)
3. Scherzo. „Der Spuk“ Tempo di Valse lente (116 Takte)
4. Menuett. „Aus alter Zeit“ (170 Takte)

### 1. Allegretto

### 2. Andante cantabile

### 3. Tempo di Valse lente

### 4. Menuett

Schlesinger, Berlin 1912. Dauer: 25 Min. (WA 1911)

**Orchesterbesetzung:** 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte; 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen; Pauken; Streicher

1. Allegro Moderato, 290 Takte
2. Elegie „Weisse Nächte“. Andantino, 161 Takte
3. Allegro non troppo, 337 Takte

Op. 49a: Elegie „Weisse Nächte“, bearbeitet für Violine und Klavier (156 Takte) Schlesinger S. 9723, Berlin 1912.

**1. Allegro moderato**

**2. Andantino**

**3. Allegro non troppo**

Aufführungsmaterial leihweise bei Lienau erhältlich.

Lausanne BCU: FPJ 20: Partitur (97 Seiten); FPJ 113 (Op. 49a: Weisse Nächte, Violine und Klavier)

Bern, IMW: XX B1 322 (Op. 49a, Weisse Nächte)

Schlesinger S. 9720, Berlin 1912 (WA 1911). „An Katy“. Dauer: 30 Min. UA 30. Mai 1912 in Danzig.

1. Moderato, 258 Takte
2. Scherzo. Presto non troppo („Zitternde Herzen“) 178 Takte
3. Adagio lamentoso, 118 Takte
4. Allegro non troppo, 275 Takte

**Op. 50A: Sinfonische Musik** für kleines Orchester und Klavier, 1933 (Archiv Lienau)

**Orchesterbesetzung:** 2 Fl, 2 Ob, 2 Kl, 2 Fag; 3 Hörner; Triangel, Glockenspiel, Pauken, Klavier; V, Vla, Vc, Kb.

### 1. Moderato

Musical score for the first movement, Moderato, in 3/4 time. It features staves for Violin, Viola, Cello, and Piano. The piano part includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *ff*.

### 2. Scherzo. Presto non troppo

Musical score for the second movement, Scherzo, in 6/8 time. It features staves for Violin, Viola, Cello, and Piano. The piano part includes dynamic markings such as *mf pizz.* and *pizz.*

### 3. Adagio lamentoso

Musical score for the third movement, Adagio lamentoso, in common time. It features staves for Violin, Viola, Cello, and Piano. The piano part includes dynamic markings such as *f con molto espressione* and *più f*.

### 4. Allegro non troppo

Musical score for the fourth movement, Allegro non troppo, in 5/4 time. It features staves for Violin, Viola, Cello, and Piano. The piano part includes dynamic markings such as *p*, *sempre unisono mezza voce*, and *mezza voce*.

Op. 50A (Orchesterfassung) leihweise.

Lausanne, BCU: FPJ 119

Bern, SLB: MGBq 645

Bern, IMW: XX Bl 326

Op. 51 Divertimento für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier Op. 51

Schlesinger, Berlin 1913 (WA 1912) „An Ama!“ Dauer: 20–25 Min.

1. Allegretto, 169 Takte
2. Intermezzo I. Moderato, 54 Takte
3. Fantasia. Andante, 57 Takte
4. Intermezzo II. Tempo di Menuetto, 60 Takte
5. Rondino. Allegro assai, 195 Takte

**1. Allegretto**

Flöte *mf*

Oboe *mf*

Klarinette *mf*

Horn *mf*

Fagott *mf*

Klavier *mf ben staccato simile*

**2. Moderato**

Flöte *f*

Oboe *f*

Klarinette *f*

Horn *f*

Fagott *f*

Klavier *f*

**3. Andante**

Klarinette *p* *cresc. poco a poco*

Klavier *p*

Aufführungsmaterial leihweise bei Lienau  
Lausanne, BCU: FPJ 21 (Fotokopie)  
Bern, Konservatorium: SJ 50

## 4. Tempo di Menuetto

Musical score for "4. Tempo di Menuetto" in 3/4 time, key of D major. The score is for Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, and Klavier. The Flöte and Oboe parts play a melodic line with eighth notes and triplets. The Klarinette and Horn parts play a harmonic accompaniment with eighth notes. The Klavier part features a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. The score includes dynamic markings such as *poco f* and *sfz*, and a tempo marking  $\text{♩} = \text{♩}$ . The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

## 5. Allegro assai

Musical score for "5. Allegro assai" in 2/4 time, key of D major. The score is for Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, and Klavier. The Flöte, Oboe, and Klarinette parts play a melodic line with eighth notes and accents. The Horn part plays a harmonic accompaniment with eighth notes. The Klavier part features a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. The score includes dynamic markings such as *f* and *sf*. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Schlesinger S. 9765, Berlin 1913 (WA 1912). „Fräulein Sáríka von Vécsey gewidmet“

Nr. 1: Sáríka, Arietta. Moderato (60 Takte)

Nr. 2: Árva, Valse mignonne. Allegretto (152 Takte)

Korrektur: die Takte 147 und 148 (Flageolets) sind gestrichen.

Handschriftlicher Vermerk Juons auf dem Umschlag: „instrumentieren!“

**1. Moderato**

The score for '1. Moderato' is written for Violin and Piano. It begins in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first system shows the violin playing a melodic line with triplets and the piano providing a rhythmic accompaniment with chords and triplets. Dynamics include *f* and *p*. The second system continues the piece, featuring a *mf* dynamic and a *p dolce* section. The time signature changes to 5/4 and then back to 3/4. The score concludes with a final cadence.

**2. Allegretto**

The score for '2. Allegretto' is written for Violin and Piano. It begins in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). The violin part is characterized by rapid sixteenth-note passages and triplets. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The dynamic is marked *p*. The piece ends with a final cadence.

Bühnenmusik zum Schauspiel von Carl Hauptmann. Nicht gedruckt; Manuskript im Archiv Lienau. (WA 1912)

Besetzung: Klarinette, Englisch Horn, Violine, Bratsche, Cello, Klavier, Glockenspiel, Triangel.

1. Vorspiel, 48 Takte
2. Melodram, Rezitativ mit Klavier
3. Hotoke: Zwischenaktmusik. Andante passionato (17 Takte) / Allegretto (80 Takte)
4. Giwans Klage: Melodram und Zwischenaktmusik: Andantino / Andante elegico (60 Takte, ohne Notenbeispiel)
5. Lied der Siedlerinnen, 3 Frauenstimmen (42 Takte)
6. Schluss, 7 Takte (ohne Notenbeispiel)

### 1. Moderato molto, quasi Andante

Klarinette  
Violine  
Bratsche *f*

### 2. Moderato

Giwan: "Du brauchst nicht furchtsam zu sein, Hotocke, hörst du!"

Hotoke: "Ich war wie der Wind, flüchtig und leicht, Sonne hat nie mein Haar gebleicht. Mondstrahl..."

Klavier  
*leggiere*

### 3. Andante passionato

*f* Tutti unisono *sim.*

### Allegretto

Klarinette  
Englischhorn  
Vla+Cello  
pizz. *f*  
Triangel

### 5. Lied der Siedlerinnen

A - bend, A - bend, der se - li - ge A - bend kam, hin - schwe - bend mit Flü - geln ü - ber die Flur

Schlesinger S. 9807, Berlin 1913 (WA 1912)

„Joseph Press gewidmet“, Dauer: 18–20 Min.

1. Allegro moderato (233 Takte)

2. Andantino (121 Takte)

3. Allegro risoluto (344 Takte)

**Allegro moderato**

*f recitativo*

**Andantino**

*mf recitativo*

*sfz*

**Allegro risoluto**

*ff*

*m. s.*

Schlesinger S. 9808, Berlin 1913. „à Monsieur Gustav Bader“

1. Canzonetta. Allegretto (105 Takte)
2. Arlequin. Risoluto (94 Takte)
3. Mélancolie. Andante (82 Takte)
4. Oriental. Moderato (72 Takte)
5. Serenata. Allegretto (40 Takte)
6. Villanella. Tempo di Valse (116 Takte)

### 1. Allegretto

Musical score for 1. Allegretto, 3/4 time signature. The piece begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand, consisting of chords and eighth notes.

### 2. Risoluto

Musical score for 2. Risoluto, 2/4 time signature. The piece starts with a forte (*f*) dynamic, followed by sforzando (*sfz*) accents. It concludes with a piano (*p*) dynamic and a *leggiero* (light) character.

### 3. Andante

Musical score for 3. Andante, 2/4 time signature. The piece is marked *cantabile* (cantabile) and *poco f* (poco forte). It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, ending with a *dimin.* (diminuendo) and a piano (*p*) dynamic.

### 4. Moderato

Musical score for 4. Moderato, common time (C). The piece is marked piano (*p*). It features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand.

### 5. Allegretto

Musical score for 5. Allegretto, 9/8 time signature. The piece is marked piano (*p*). It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with triplets indicated by the number 3.

### 6. Tempo di Valse

Musical score for 6. Tempo di Valse, 3/4 time signature. The piece is marked forte (*f*). It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with triplets indicated by the number 3.

7. Bizarrie. Vivace (172 Takte)
8. Intermezzo. Moderato (70 Takte)
9. Danse grotesque. Quasi Valse (103 Takte)
10. Ragotin (Variations). Moderato (186 Takte)

## 7. Vivace

Musical score for piece 7, Vivace. The score is in 3/8 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The first system shows a treble clef with a whole rest and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the bass clef accompaniment and adds a treble clef with a melodic line featuring a triplet and a final flourish.

## 8. Moderato

Musical score for piece 8, Moderato. The score is in 5/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The first system shows a treble clef with a whole rest and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the bass clef accompaniment and adds a treble clef with a melodic line featuring a 7-measure rest and a final flourish.

## 9. Quasi Valse

Musical score for piece 9, Quasi Valse. The score is in 3/4 time and begins with a forte (*f*) dynamic. The first system shows a treble clef with a whole rest and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the bass clef accompaniment and adds a treble clef with a melodic line featuring a 7-measure rest and a final flourish.

## 10. Moderato

Musical score for piece 10, Moderato. The score is in 2/4 time and begins with a forte (*f*) non legato dynamic. The first system shows a treble clef with a whole rest and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the bass clef accompaniment and adds a treble clef with a melodic line featuring a 7-measure rest and a final flourish.

Schlesinger S. 9809, Berlin 1913. „à mon Ama.“

1. Menuet (97 Takte)
2. Elégie. Andante (49 Takte)
3. Intermezzo (Basson et Flûte) Poco marziale (87 Takte)
4. Intimité. Amoroso (99 Takte)
5. Bagatelle. Moderato (42 Takte)
6. Nostalgie, Valse lente. Allegretto (123 Takte)

### 1. Menuet

*dolce*

### 2. Elégie

*p*  
*cantabile*  
*f*  
*ff*

### 3. Poco marziale

*f*  
*pp*

### 4. Amoroso

*p*  
*con molta espressione*

### 5. Moderato

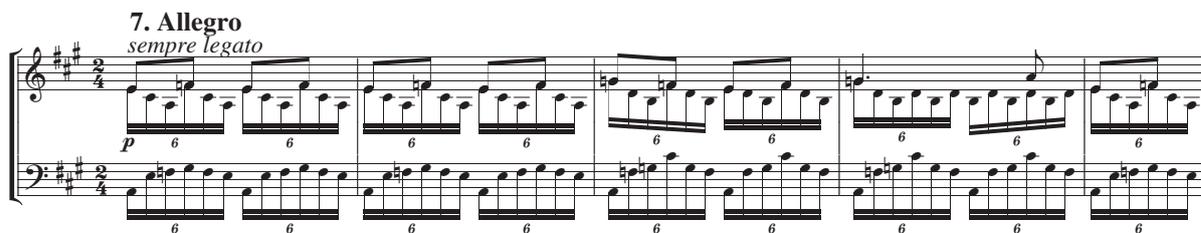
*f martellato*  
*p*

### 6. Allegretto

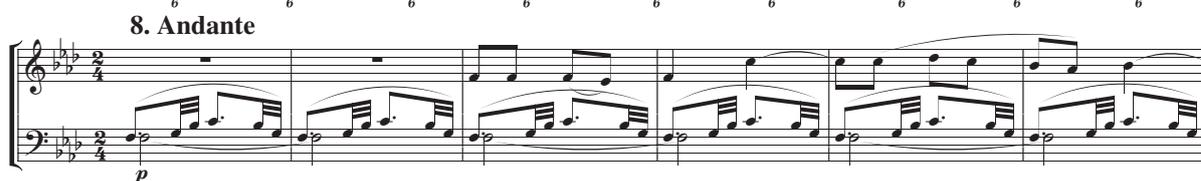
*p*  
*egualmente*  
*p*

7. Etude. Allegro (104 Takte)
8. Berceuse. Andante (103 Takte)
9. Cortège (63 Takte)
10. Chant russe (Variations). Andante (197 Takte)

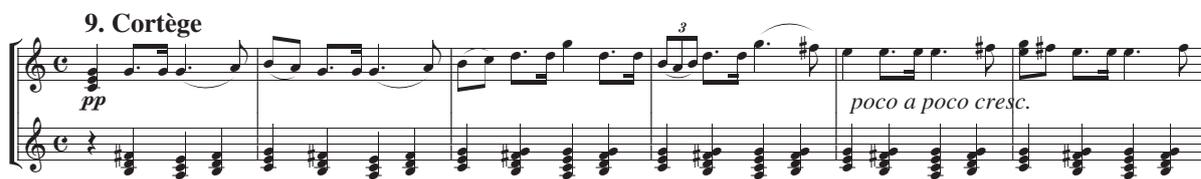
**7. Allegro**  
*sempre legato*



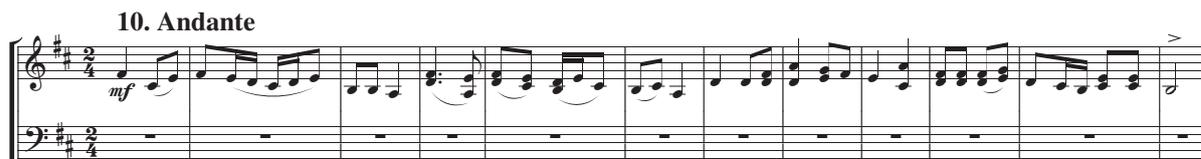
**8. Andante**



**9. Cortège**



**10. Andante**



Bühnenmusik zum Schauspiel von Carl Hauptmann, Manuskript 1913, Archiv Lienau (nicht gedruckt)

Akt I Nr. 1 Totentanzlied (für Solo-Violine) Tempo di Menuetto, 60 Takte

Nr. 2 Rauschmusik (Flöte, Klarinette, Violine, Englisch Horn, Fagott, Ziehharmonika ad lib.) 48 Takte

Akt II Nr. 3 Kinderchor (ohne Worte) Moderato, 29 Takte.

Nr. 4 Himmelsmusik (Violine, Klarinette, Kinderchor, Harmonium) 16+26+55 Takte

Nr. 5 Chor: „Besen aus Birken“ Choral-Tempo 28 Takte

Akt III Nr. 6 In der Dorfschänke (2 Klarinetten oder 2 Violinen, 2 Hörner oder Bratsche, Fagott oder Posaune oder Kontrabass oder Violoncello) a) Polka (40 Takte) b) Ländler (48 Takte)

### 1. und 2. Tempo di Menuetto

Violine

### 3. Moderato

Kinderchor

### 4. Andante

Klarinette  
Kinderchor  
Harmonium (wie Flöten)

### 5. Choral-Tempo

Be-sen aus Bir-ken hast du zu bü-n den dei-ner Ar-beit Lohn hast du ge fun-den

### 6a. Polka

2 Klar. *mp*  
2 Hörner  
Fagott oder Posaune *mp*

### 6b. Ländler

2 Klar. *mf*  
2 Hörner *mf*  
Fagott oder Posaune

Schlesinger S. 9823, Berlin 1913 (WA 1914) „An Ina“

1. Farfalla. Tempo di Valse (96 Takte)
2. Rondinella. Tempo di Valse (60 Takte)

**1. Tempo di Valse**

**2. Tempo di Valse**

*mf*

*mf giocoso*

Tondichtung für Violoncello und Orchester (Nach Knut Hamsun) Leuckart F. E. C. L. 8899, Leipzig 1928 (WA 1914)

„An Armande“ Dauer: 20 Min. Uraufführung 22. Sept. 1930 in Oldenburg. Solist: Joseph Schuster)

**Orchesterbesetzung:**

3 Flöten (auch Piccolo), 2 Oboen, Engl. Horn, 2 Klarinetten (in B und A), Bassklarinette, 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner in F, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Basstuba; 3 Pauken, Triangel und Tam-Tam (oder Glocke in tief E), Harfe, Streicher

In einem Satz: 1 – 90 Mässig; 91 – 174 Etwas schneller; 175 – 244 sehr breit, ausdrucksvoll; 245 – 279 Risoluto; 280 – 330 Barcarole E-Dur, 6/4-Takt; 331 – 369 Ländlich; 370 – 430 Erstes Zeitmass.

**Mässig**

Violoncello solo *mf*

Flöten *mf*

Streicher: Viol.+Br. je 1 Solo *p alle*

Celli+Bass *pizz.* *arco* *p*

Hörner *p*

*ritard. molto* *a tempo*

*mf* Trompete con sord. poco rubato

Ausführlicher Kommentar von „Dr. F. U.“ im Programmheft von 1930 im FPJ: „Zur Uraufführung der ‚Mysterien‘ von Paul Juon. Darin wird ein Hinweis Juons zitiert:

„Mein Stück will – trotz des Hinweises auf Hamsuns Buch – keine Programm-Musik sein. Es ist nur unter dem Eindruck dieses Buches entstanden und spiegelt vielleicht ein wenig die poetische Stimmung desselben wieder. Vielleicht kann auch derjenige, der das Buch gelesen hat, hier und da an die eine oder andere Episode der Geschichte erinnert werden.“

Käuflich bei Leuckart.

Lausanne BCU: FPJ 24: Autograph Partitur (55 Seiten), Solostimme (8 Seiten), Klavierauszug (29 Seiten);

FPJ 25: gedruckte Partitur (36 Seiten)

Bern, IMW: XX BI 325 (Violoncello und Klavier)

(Klaviertrio Nr. 3) G-Dur, Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig 1915.

„Herrn und Frau J. H. Block gewidmet.“ [=Julius Ivanovitsch Block] Dauer: 25 Min.

1. Moderato assai (135 Takte)
2. Andante cantabile (90 Takte)
3. Risoluto, ma non troppo presto (395 Takte)

**Moderato assai**

The first section, 'Moderato assai', is in G major and 3/2 time. It consists of three systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a *mf* dynamic. The second system continues the melodic lines in the strings and the piano accompaniment. The third system concludes the section with a *f* dynamic and includes some triplet markings.

**Andante cantabile**

The second section, 'Andante cantabile', is in G major and common time. It consists of two systems of music. The first system is marked *dolce espressivo* and features a slow, lyrical melody in the strings. The second system is marked *poco f* and includes some triplet markings in the piano part.

**Risoluto, ma non troppo allegro**

The third section, 'Risoluto, ma non troppo allegro', is in G minor and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system is marked *ff* and features a more rhythmic and driving melody. The second system is marked *rall.* and includes some triplet markings in the piano part.

für Klavier, Zimmermann Z. 10305/10306, Leipzig 1916 (WA 1915). „An Aja.“

1. Nordische Klänge, 111 Takte

2. Spieldose, 103 Takte

**1. Nordische Klänge**

The first piece, '1. Nordische Klänge', is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The music is marked *mf* and features a melody with triplets and a bass line with chords and triplets. The piece concludes with a double bar line.

**2. Spieldose**

The second piece, '2. Spieldose', is in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The music is marked *p* and includes the instruction 'mit Ped.' (with pedal). The melody is more rhythmic and features a bass line with chords. The piece concludes with a double bar line.

W. Zimmermann Z. 11459, Leipzig 1929. (WA 1916)  
 „Stella, Irsa und Remi gewidmet.“ Dauer: 5 und 4 Min.

Erste Suite:

1. Rondino. Munter, doch nicht zu schnell (66 Takte)
2. Musette. Mässig (60 Takte)
3. Ländler. Lieblich (63 Takte)

Zweite Suite:

1. Polka (48 Takte)
2. Orientalisch. Nicht zu schnell (31 Takte)
3. Walzer. Neckisch (57 Takte)

### Erste Suite

#### 1. Munter, doch nicht zu schnell

#### 2. Mässig

#### 3. Lieblich

### Zweite Suite

#### 1. *etwas zögernd* *im Zeitmass* *etwas zögernd* *im Zeitmass*

#### 2. Nicht zu schnell

#### 3. Neckisch

Lausanne, BCU: FJP 102  
 Bern, IMW: XX B1 2

### Op. 63: Österreichisches Reiterlied (verschollen)

für Gesang und Klavier, Schlesinger 1914 („Drüben am Wegesrand“, Hugo Zuckermann) (WA 1915)

Zimmermann Z. 10260-10267, Leipzig 1915. „Herrn und Frau Carlssohn gewidmet.“

- |   |                                  |
|---|----------------------------------|
| 1. Ballade. Moderato (99 Takte)           | 4. Melodie. Andantino (37 Takte) |
| 2. Wiegenlied. Andante (39 Takte)         | 5. Ländler (54 Takte)            |
| 3. Bursleske. Allegro risoluto (64 Takte) |                                  |

### 1. Moderato

### 2. Andante

### 3. Allegro risoluto

### 4. Andantino

### 5. Ländler

## 6. Canzonetta. Allegretto (51 Takte)

## 7. Elegie. Adagio (43 Takte)

## 8. Mazurka (51 Takte)

**6. Allegretto**

*p* *grazioso*

*mf* *p*

**7. Adagio**

*mf* *molto espressivo*

*poco f* *cresc.* *espress.*

*ff* *pp*

**8. Mazurka**

*f* *sfz*

*f* *sfz*

Zimmermann Z. 10268-10271, Leipzig 1915. „René Harold Block gewidmet“

1. Heitere Weise. Schnell (128 Takte)
2. Schlummerlied. Langsam, träumerisch (45 Takte)
3. Exotisches Intermezzo. Gehalten (59 Takte)
4. Tanz. Im Walzertakt (78 Takte)

### 1. Schnell

### 2. Langsam, träumerisch

### 3. Gehalten

### 4. Im Walzertakt

Lausanne, BCU: FPJ 109

Bern, IMW: XX Bl 144

**Op. 66: Reiterlied** (galt lange als verschollen, nun im Zimmermann-Archiv vorhanden)  
für Schulchor mit Klavier, Zimmermann, Leipzig 1915 (WA 1915)

Schlesinger S. 10021, Berlin 1921 (WA 1916) „Carl Wendling gewidmet“. Dauer: 25 Min.

1. Allegro (239 Takte)      2. Andante (116 Takte)      3. Allegretto (169 Takte)

4. Allegro non troppo e ben marcato (Ursprüngliche Länge: 528 Takte; mit Kürzungen: 330 Takte)

Gestrichene Takte im letzten Satz: 84 – 90; 92 – 94; 104 – 161; 300 – 365; 394 – 400; 402 – 404; 414 – 466)

(Die Partitur enthält mehrere kleine Fehler, die im Exemplar der BCU von Paul Juon korrigiert worden sind.)

### 1. Allegro

1. Allegro

mf cresc.

mezza voce cresc. poco a poco

mezza voce cresc. poco a poco

sfz

### 2. Andante

2. Andante

p semplice pp

p semplice pp

p semplice p pp

### 3. Allegretto

3. Allegretto

f pizz. arco

p pizz. arco

f

### 4. Allegro non troppo e ben marcato

4. Allegro non troppo e ben marcato

f sfz sfz

f sfz

f sfz

Leuckart F.E.C.L. 7954, Leipzig 1920 (WA 1917) [S. 2/3 in dieser Ausgabe steht irrtümlich „Op. 67“. Von Juon korrigiert]

- |   |                         |
|---|-------------------------|
| 1. Sonata alla Bourrée (152 Takte)              | 4. Tambourin (82 Takte) |
| 2. Menuetto (93 Takte)                          | 5. Gavotte (205 Takte)  |
| 3. Ciacona (Basso ostinato). Andante (98 Takte) |                         |

## 1. Sonata alla Bourrée

Primo *mf* *sfz* *sfz*

Secondo *mf* *sfz* *sfz*

## 2. Menuetto

*f* *dolce* *sfz* *p*

*f* *dolce* *sfz* *p*

## 3. Ciacona. Andante

*f pesante* *f pesante*

## 4. Tambourin

*p* *poco f*

*p* *poco f*

## 5. Gavotte

*mf* *p* *cresc.* *f* *sfz*

*f* *p* *cresc.* *f* *sfz*

Käuflich bei Leuckart.

Lausanne, BCU: FPJ 29

Bern, IMW: XX Bl 319 (wegen des Druckfehlers als Op. 67 katalogisiert)

Leuckart F.E.C.L. 7959, Leipzig 1920 (WA 1917). „Anna Hegner gewidmet.“ Dauer: 25 Min.

1. Allegro non troppo (287 Takte)
2. Largo (58 Takte)
3. Risoluto (258 Takte)

**1. Allegro non troppo**

**2. Largo**

**3. Risoluto**

Käuflich bei Leuckart.  
 Lausanne, BCU: FPJ 30  
 Bern, IMW: XX B1 323

(Klaviertrio Nr. 4) Leuckart, Leipzig 1929 (WA 1918)

„Fräulein Ida Schwarz-Schlumberger gewidmet“. Dauer: ca. 25 Min.

(350 Takte, ohne Unterbrechung) UA 31. Mai 1919 in Berlin)

Abschnitte:	Handschriftlich eingetragene Korrekturen in der Partitur FPJ 31:
Takt 1 Allegro moderato	T. 101 und 284 Violinstimme: 4. Triolenviertel durchgestrichen; nicht Triolen, sondern 3 gewöhnliche Viertel und 2 Achtel (s. unten rechts)
139 Poco scherzando	
212 Largo	T. 142/143: b statt h in der Violine (s. S. 83)
238 Allegro moderato	T. 222: „sehr langsam“
322 Largo	T. 339: die Fermate in der Klavierstimme ist durchgestrichen

Weitere Beispiele auf der nächsten Seite

Takt 101, Violine

Takt 284, Violine

**Takt 139: Poco scherzando**

**Takt 212: Largo**

Uraufführung am 31. Mai 1919 in Berlin. Im FPJ gibt es noch einen zweiten Programmzettel aus Dresden vom 18. Nov. 1929, der den Vermerk „Erstaufführung“ trägt und folgenden Kommentar anführt:

Paul Juon schreibt über sein Werk: „Vor vielen Jahren trat ich einmal in die Frauenkirche in München. Es waren nur wenige Leute drin. Vor einem Seitenaltar sah ich einen Mann knien – und blieb wie gebannt stehen, in seinem Antlitz spiegelte sich ein so unendlicher Schmerz wieder! Die angsterfüllten Augen waren starr nach oben gerichtet, die bebenden Lippen murmelten leidenschaftliche Gebete. Er sah und hörte nichts was um ihn war. Immer wieder reckte er die gefalteten Hände empor, immer wieder wälzte er sich im Staube. Wieviel Schmerz, wieviel Bitternis muss diese arme Menschenseele erduldet haben! Schon stundenlang mochte er so auf den Knien gelegen haben, mit heissen Worten seinen Gott um Gnade anflehend, als er plötzlich ermattet den Kopf senkte, die Augen schloss und wehmütig lächelte. War ein lichterer Moment seines Lebens in seiner Erinnerung aufgetaucht? Durchzuckte ein Hoffnungsstrahl sein Herz? – Da hob der Gottesdienst an. Die Stimmen der Priester sprachen psalmodierend ihre Gebete, kühl und leidenschaftslos. Der Mann aber hörte es nicht und sah es nicht. Von neuem packte ihn der Schmerz. Mit neuer Inbrunst schrie seine zermartete Seele ihre Gebete gen Himmel.....“

Vielleicht ist das die Geschichte meines Stückes, vielleicht ist es auch eine andere.....“

Schlesinger S. 10229, Berlin 1924 (WA 1919) Im Katalog WL „für 2 Klaviere 4händig“

„Leonid Kreutzer gewidmet.“ Dauer: 20 Min.

„Jotunheimen: ein rauhes nordisches Bergland, das Heim der Frost- und Reifriesen.“

„Jäh aufreckende Spitzen, düstere Nebeldurchflutete Täler: ein Chaos gewaltiger Felsblöcke, von Schluchten durchwirrt, von Eis umkrallt. Unsagbar öde! Unsagbar herb!... Nur hier und da ein ganz klein wenig Trost an mattgrün leuchtenden Seen...“ (aus einem Brief, zitiert auf dem Heftumschlag)

Ein Satz von 290 Takten

Einige Stellen im Exemplar FPJ 32 sind überklebt und korrigiert:

S. 2 (1 Takt); S. 13 (2 1/2 Takte); S. 24 (2/3 Takte);

S. 30/31 sind die Takte 280 – 292 gestrichen, mit einer Korrektur des Taktes 279

**Schroff, aufgereg**

*f*

*cresc. a poco a poco*

*stark hervortretend*

*sempre cresc.*

*sempre cresc.*

*sempre cresc.*

Lausanne, BCU: FPJ 32

Bern, SLB: MGbq 998

Bern, IMW: XX Bl 314

Zürich, ZB: Mus BG 5028

Fünf Stücke für Violine und Klavier. Carl Fischer CC 22274 ff, New York 1922 (WA 1920)

WL erwähnt auch eine Ausgabe der Universal-Edition, Wien.

1. Chant d'amour, Andantino (68 Takte; die Takte 38 und 39 sind gestrichen)

2. Elegie, Andante (66 Takte)

3. Valsette, Allegretto (147 Takte)

4. Chant du berceau (Lullaby), Andante (91 Takte)

5. Humoresque, Allegro giocoso (106 Takte)

In Juons Exemplar FPJ 33 sind Korrekturen eingetragen: T. 63 – 67 und T. 70 ab 6. Achtel – T. 72, 5. Achtel sind gestrichen)

**1. Andantino** *con espressione*

**2. Andante** *mf cantabile*

**3. Allegretto** *p dolce*

**4. Andante** *con sordino, dolcissimo*

**5. Allegro giocoso**

Lausanne, BCU: FPJ 33 mit Kürzungen des Autors

Bern, IMW: XX Bl 322

Schlesinger S. 10861, Berlin 1941. Komponiert 1940. „Meinem Freunde Hans Chemin-Petit gewidmet.“ Dauer: 18 Min.

1. Commodo (142 Takte)

2. Larghetto (89 Takte)

3. Allegretto (quasi Menuetto) (136 Takte)

4. Vivo (354 Takte)

Spieldauer 17 Minuten. Die Klarinette ist klingend notiert.

**1. Commodo**

**2. Larghetto**  
Fagott *mf Solo: rubato, molto espressivo*

**3. Allegretto (quasi Menuetto)**

**4. Vivo**

In WA sind die *Arabesken* nicht erwähnt. Unter Op. 73 stehen dort die *Russischen und jüdischen Volkslieder* für Singstimme und Klavierbegleitung von 1920 (WA 1921). Diese Volkslieder kamen dann (zusammen mit Sätzen anderer Komponisten) bei Hug heraus, aber ohne Opuszahl (A2 im Katalog).

Auf dem Manuskript der *Arabesken* steht neben dem Namen des Komponisten in Klammern „Op. 35“, darunter die Korrektur: Op. 73. (Op. 35 ist nicht publiziert worden.)

Offenbar wollte Juon den *Arabesken* nicht die Opuszahl 100 geben und suchte deshalb nach einer „leeren“ Nummer. Ich vermute, dass er als Op. 100 ein grösseres sinfonisches Werk schreiben wollte, von dem ich aber bisher nichts Sicheres erfahren konnte. Jedenfalls sind Op. 92 – 98 alles Orchesterwerke. In WB ist der Titel *Arabesken* eingetragen und in der Spalte „Anmeldung als Manuskript“ steht das Datum 11. 6. 40. Die *Arabesken* sind also trotz der frühen Opuszahl **Juons letztes vollendetes Werk**. Der Komponist starb am 21. August 1940. (siehe auch Seite E 22.)

Aufführungsmaterial käuflich bei Lienau

Lausanne, BCU: FPJ 34 und 35 (Autograph der Partitur, 28 Seiten)

15 Klavierstücke für die Jugend, Leuckart F.E.C.L. 8067, Leipzig 1927. (WA: 1922) „Meinen Lieblingen, Stella, Irsa, Remi.“

1. Mutti spricht. Ruhig, 28 Takte
2. Püppchens Geburtstag. Fröhlich, 16 Takte
3. Wiegenliedchen (æolisch). Langsam, 40 Takte
4. Beim Spiel (mixolydisch). Munter ..., 42 Takte
5. Zank und Hader. Schnell, 23 Takte
6. Püppchen weint (phrygisch). Langsam, 17 Takte
7. Tanzmäuse. Lustig, 48 Takte
8. Lied. Getragen, innig, 29 Takte
9. Rechenstunde. 3+2=5. Nicht schnell, 43 Takte
10. Das Schaukelpferd (lydisch). Frisch, 31 Takte
11. Der Hirtenknabe. Träumerisch, 36 Takte
12. Die Mundharmonika. Keck, 48 Takte
13. Es regnet. Mässig bewegt, 40 Takte
14. Der Hampelmann. Schnell, 60 Takte
15. Die Gouvernante. Nicht zu schnell. Walzer, 79 Takte

**1. Ruhig**

**2. Fröhlich**

**3. Langsam**

**4. Munter, doch nicht zu schnell**

**5. Schnell**

**6. Langsam**

**7. Lustig**

**8. Getragen, innig**

**9. Nicht schnell**

**10. Frisch**

**11. Träumerisch**

**12. Keck**

**13. Mässig bewegt**  
eintönig tropfend

**14. Schnell**

**15. Nicht zu schnell. Walzer**

Käuflich bei Leuckart.

Lausanne, BCU: FPJ 133

Bern, IMW: XX Bl 144

Schlesinger S. 10343, Berlin und Haslinger, Wien 1923 (WA 1922)

1. Guten Morgen. Moderato (12 Takte)

2. Gute Nacht. Lento (16 Takte)

3. Springtanz. Allegretto (39 Takte)

4. Menuett. Vigoroso (32 Takte)

5. Vergissmeinnicht. Moderato (32 Takte)

6. Ländler. Con energia (64 Takte)

7. Tarantella. Allegro (56 Takte)

8. Maitag. Moderato (39 Takte)

9. Im Gänsemarsch. Allegro non troppo (97 Takte)

## 1. Moderato

## 2. Lento

## 3. Allegretto

## 4. Vigoroso

## 5. Moderato

## 6. Con energia

## 7. Allegro

## 8. Moderato

## 9. Allegro non troppo

Lausanne, BCU: FPJ 63 (Photokopie)

Zürich, ZB: Mus BG 8223

Bern, IMW: XX Bl 319

Schlesinger S. 10213, Berlin und Haslinger, Wien 1923. „An Armande“

1. Sehr schnell (240 Takte)
2. Getragen (53 Takte)
3. Sehr schnell (391 Takte)
4. Sehr langsam und frei von jeglichem Rhythmus; wie in Nebel gehüllt, jedoch die melodische Linie ein wenig leuchten lassend (ohne Takt)
5. Getragen (57 Takte)
6. Eilig (141 Takte)
7. Straff, jedoch nicht schnell (91 Takte)

**1. Sehr schnell**

*sfz sfz sfz sfz*  
*scharf, stechend*

**2. Getragen** *sehr innig und ausdrucksvoll* *etwas schneller* *zurückhaltend*

*mf* *sf* *zurückhaltend*

**3. Sehr schnell**

*Sfz* *Sfz* *Sfz* *Sfz*

**4. Sehr langsam und frei von jeglichem Rhythmus** *, etwas stärker,*

*sempre legato* *pp* *und corda* *m.s.*

**5. Getragen**

*p* *sehr ausdrucksvoll singend*

**6. Eilig**

*mf*

**7. Straff, jedoch nicht schnell**

*f* *p* *etwas zögernd* *f* *p* *etwas zögernd*

Lausanne, BCU: FPJ 64  
Zürich, ZB: Mus BG 7561  
Bern, IMW: XX Bl 2

Carl Fischer Inc C 22639 ss, New York 1924 und Universal Edition Wien U.E. 7631 (WA 1922)  
 „To Mr. Joseph Gahm“.

1. Idylle. Moderato (87 Takte)
2. Capriccietto. Allegretto (127 Takte)
3. Canzona. Andante cantabile (51 Takte)
4. Impromptu. Giocoso (223 Takte)
5. Tanz. Tempo di Valse (147 Takte)

**1. Moderato**

**2. Allegretto**

**3. Andante cantabile**

**4. Giocoso**

**5. Tempo di Valse**

Zimmermann ZM 2089, Leipzig 1924 (WA 1923). „An Aja“. Dauer: 24 Min.

1. Gemächlich (263 Takte)
2. Langsam, doch nicht schleppend (41 Takte)
3. Straff, jedoch nicht zu schnell (190 Takte)

### 1. Gemächlich

Musical score for the first movement, "Gemächlich", in 6/8 time. The flute part begins with a series of eighth notes, and the piano accompaniment features a steady eighth-note pattern. Dynamics include *p* and *p dolce*.

### 2. Langsam, doch nicht schleppend

Musical score for the second movement, "Langsam, doch nicht schleppend", in 5/4 time. The flute part has a melodic line with slurs, and the piano accompaniment is more complex with slurs and dynamics like *p*, *ausdrucksvoll singend*, and *pp*.

### 3. Straff, jedoch nicht zu schnell

Musical score for the third movement, "Straff, jedoch nicht zu schnell", in 3/4 time. The flute part features a series of sixteenth-note runs, and the piano accompaniment has a steady eighth-note pattern. Dynamics include *mf* and *sffz*.

Continuation of the musical score for the third movement, showing the flute part with a series of sixteenth-note runs and the piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. Dynamics include *mf* and *p*.

Aufführungsmaterial käuflich bei Zimmermann.

Lausanne, BCU: FPJ 36

Bern, Konservatorium: S 6758

für Klavier, C. Fischer 23295 ss, New York 1923. „To Mr. and Mrs. Max Klein“

1. Upon a balmy Summer Sunday (An einem schönen warmen Sommersonntag) Giocosco, 73 Takte
2. A Long-Lost Tune (Von irgend woher ein verlorenes Liedlein) Allegretto, 118 Takte
3. Evening Mists (Abendliche Nebelschleier über Stillen Wassern) Andantino, molto cantabile, 80 Takte
4. The Juggler (Der Gaukler aus fernem fremden Land) Allegretto, un poco più [sic], 113 Takte
5. Mazurian Courtship (Mazurische Brautwerbung) Quasi Mazurka, 149 Takte

**1. Giocosco**

**2. Allegretto**

**3. Andantino, molto cantabile** [Anmerkung beachten!]

**4. Allegretto, un poco più**

**5. Quasi Mazurka**

Bei Nr. 3 steht folgende Anmerkung:

„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.“

„Diese Nummer sollte vollkommen frei gespielt werden, eigentlich in der Art einer Improvisation. Alle Interpretationsanweisungen zeigen 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.“

(Übersetzung Th. B.)

Schlesinger S. 10644, Berlin 1930 (WA 1925) „An Hanneli Juon“

1. Dämmerstunde daheim. Andantino (52 Takte) 2. In Perrücke und Reifrock. Tempo di menuetto (117 Takte)  
3. Der gefangene Russe. Andante (24 Takte) 4. Jungburschen ziehen aus. Quasi marcia, vivace (68 Takte)

Auch WA gibt diese Titel. In WB lautet der Eintrag jedoch: Plaudereien (8 Klavierstücke):

1. Dämmerstunde daheim / 2. Jungburschen ziehen aus / 3. Der gefangene Russe / 4. Couplet / 5. In Perrücke und Reifrock / 6. A propos / 7. Nordische Mittsommernacht. Quasi Valse (159 T.) / 8. Der Jongleur. Allegretto (116 T.).  
Das vollständige Autograph mit dieser Anordnung ist im Archiv Lienau erhalten. *Couplet* und *A propos!* sind im Autograph durchgestrichen. Juon hat die gedruckte Fassung selber veranlasst. Das zeigen die im Autograph eingetragenen Bemerkungen.

**1. Andantino**  
*p dolce*  
*una corda*

**2. Tempo di menuetto**  
*mf*

**3. Andante**  
*cantabile*  
*mf semplice* *poco cresc.* *poco f* *mf*

**4. Quasi marcia, vivace**  
*ff*

---

**(Couplet) Capriccioso e molto rubato** **(A propos!) Allegro moderato**  
*f* *meno mosso* *rit.* *p* *quasi à tempo* *mf*

**(Nordische Mittsommernacht) Quasi Valse**  
*mf* *sfz*

**(Der Jongleur) Allegretto**  
*f ben marcato* *p* *m.s.* *ff*

Lausanne, BCU: FPJ 106

Bern, IMW: XX Bl 2

Leuckart F.E.C.L. 8900, Leipzig 1928 (WA 1926). „Herrn Geheimrat W. His gewidmet.“ Dauer: je 3–4 Min.

- |                                      |   |
|--------------------------------------|---|
| 1. Pastorale. Moderato (132 Takte)   | 4. Barcarole. Commodo (74 Takte)                              |
| 2. Intermezzo. Allegretto (52 Takte) | 5. Capriccietto. Scherzando, ma non troppo allegro (44 Takte) |
| 3. Impromptu. Giocoso (133 Takte)    | 6. Ciacona. Andante (75 Takte)                                |
|                                      | 7. Burletta. Risoluto (111 Takte)                             |

## 1. Moderato

Klavier *p* *ad lib.*

*poco rit.* *a tempo*

## 2. Allegretto

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

## 3. Giocoso

Violinen *mf* *mf*

## 4. Commodo

Klavier *p* *p dolcissimo* *una corda* *poco*

## 5. Scherzando, ma non troppo allegro

Klavier *f* *martellato*

## Viol. 2 6. Andante

*mf* *semplice* *poco*

## Viol. 2 7. Risoluto

*f* *p* *mf* *p*

Käuflich bei Leuckart.  
Lausanne, BCU: FPJ 37  
Bern, IMW: XX B1 324

Robert Lienau S. 10376, Berlin. Komponiert 1924 (WA 1923) „Ernst Orlich gewidmet.“ Dauer: 15 Min.

In einem Satz mit folgenden Teilen:

Moderato assai (1 – 67) / Poco più moderato (68 – 107)

Vivace (108 – 206)

Adagio (207 – 259) / Quasi Scherzo (260 – 271)

Tempo primo (272 – 349) / Poco più moderato (350 – 398) / Vivace (399 – 475)

Meno mosso (476 – 486) / Tranquillo (487 – 497) / Andante (498 – 499)

Es existiert auch eine Fassung für Viola und Klavier, mit einigen Änderungen (Op.82a).

### Moderato assai

The image displays the first system of the musical score for the 'Moderato assai' movement. It consists of two systems of staves. The top system features a B-flat Clarinet part in the upper staff and a Piano part in the lower staff. The bottom system continues the Piano part. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano), as well as a *cresc.* (crescendo) marking. The music is written in a standard staff notation with various note values, rests, and articulation marks.

Aufführungsmaterial käuflich bei Lienau

Lausanne, BCU: FPJ 38

Bern, SLB: Mbq 8252 (Ausgabe 1984) und Mbq 10326 (Ausgabe 1988)

Bern, IMW: XX B1 323

(Klaviertrio Nr. 5) Richard Birnbach R.B. 2420, Berlin 1930 „Mr. Eugène Couvreu gewidmet“. Dauer: 25–30 Min.

(WA 1927) UA 6. November 1929 in Berlin.

1. Allegro moderato (144 Takte)
2. Largo (127 Takte)
3. Allegretto (297 Takte)

### 1. Allegro moderato

### 2. Largo

### 3. Allegretto

Weiteres Notenbeispiel Seite E 42

Aufführungsmaterial käuflich bei Birnbach

Lausanne, BCU: FPJ 39 (Ausgabe Birnbach) und FPJ 40 (zwei autographe Partituren von 43 bzw. 55 Seiten)

Bern, SLB: Mq 58/11

Bern, IMW: XX BI 324

Birnbach R.B. 2427, Berlin 1930 (WA 1928) „Herrn Dr. Jakob Vogel gewidmet“. Dauer: 20–30 Min.

1. Allegro (241 Takte)

2. Larghetto (156 Takte)

3. Allegro molto (417 Takte)

**1. Allegro**

**2. Larghetto**

**3. Allegro molto**

Aufführungsmaterial käuflich bei Birnbach

Lausanne, BCU: FPJ 41. Auch ein (schlechtes) Manuskript der Partitur und von drei Stimmen (Kl., Horn, Fagott), sowie eine Bearbeitung für Klavier vierhändig, alles handschriftlich.

Bern, SLB: M 25<sup>24</sup> / Bern, Konservatorium: SJ 50 II; Pv 246

(mit Klavier ad libitum) Schlesinger S. 10621/Haslinger/Schirmer, Berlin/Wien/Boston 1929 (WA 1928) Dauer: 13 Min.

1. Allegro moderato (199 Takte)

2. Adagietto (128 Takte)

3. Tempo di marcia (101 Takte)

Autographe Bemerkung auf der Partitur im Archiv Lienau: „Dieses Werk soll möglichst *ohne* Klavier aufgeführt werden: das Klavier dient nur zur Unterstützung und Verstärkung der Mittelstimmen (insbesondere der Bratsche) und der Bässe, falls diese nicht ausreichend besetzt sein sollten.“

### 1. Allegro moderato

### 2. Adagietto

### 3. Tempo di marcia

Aufführungsmaterial käuflich bei Lienau  
 Lausanne, BCU: FPJ 42 (Partitur, 23 Seiten)  
 Bern, SLB: P 128  
 Bern, IMW: XX Bl 2 (Partitur)

Birnbach R.B. 2419, Berlin 1930 (WA 1929)

„Meinem Freunde J. H. Block gewidmet.“ Dauer: 17 Min.

In einem Satz (278 Takte)

Moderato assai / (16) Più mosso / (86) Tempo giusto / (161) Andante / (209) Tempo primo

**Moderato assai**

**Takt 161: Andante**

Aufführungsmaterial käuflich bei Birnbach

Lausanne, BCU: FPJ 43 (Ausgabe Birnbach) und FPJ 44 (Autograph der Partitur, 31 Seiten)

Bern, SLB: Mq 58<sup>12</sup>

Bern, Konservatorium: S 2116

mit Klavier ad libitum. Schlesinger S. 10701, Berlin 1930 (Gradus ad Symphonieam, Unterstufe Heft VIII) (WA 1929)

„Meiner Tochter Irsa gewidmet.“ Dauer: 16 Min.

1. Allegretto (alla Siciliana) 110 Takte
2. Quasi tempo di Menuetto, 65 Takte
3. Andante, 44 Takte
4. In modo antico (Non troppo Allegro) 108 Takte

**1. Allegretto**

Violine *p* *più f*

Übrige Streicher *poco più f*

**2. Quasi tempo di Menuetto**

*f* *f*

**3. Andante**

*p* *con sord.* *cresc.* *mf* *p* *cresc.*

*p* *con sord.* *p* *cresc.*

**4. In modo antico**

*f* *senza sord.* *f* *senza sord.*

Aufführungsmaterial käuflich bei Lienau  
Lausanne, BCU: FPJ 45 (Partitur und Stimmen)  
Bern, IMW: XX Bl 2 (Partitur)

C. A. Challier & Co (Richard Birnbach R.B. 3186) Berlin 1931 (WA 1930)

„Meiner Tochter Stella gewidmet.“ Spieldauer 25 Minuten.

Besetzung: 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten,  
Pauken, Kl. Trommel, Triangel, Glockenspiel, Streichorchester, Solo-Violine

1. Risoluto (240 Takte. Handschriftliche Kürzung: Takt 111-131 und 216-224)

2. L'istesso tempo (129 Takte. Kürzung: 98-100 und Takt 118)

3. Allegro giocoso (309 Takte. Kürzung: 133-177)

### 1. Risoluto

### 2. L'istesso tempo

### Andantino

### 3. Allegro giocoso

Partitur käuflich bei Birnbach, Aufführungsmaterial leihweise.

Lausanne, BCU: FPJ 46 Autograph der Partitur (105 Seiten); FPJ 47 gedruckte Partitur (86 Seiten) und Klavierauszug (31 Seiten) mit Solostimme (13 Seiten)

Challier C.&C. 4170, Berlin 1932 (WA 1931) „Bronislaw von Pozniak gewidmet“. Dauer: 14–17 Min.

1. Moderato (42 Takte)

4. Allegretto (152 Takte)

**Anmerkung:** In WA lauten die Überschriften:

2. Giocoso (174 Takte)

5. Allegro giusto (80 Takte)

1. Melodia – 2. Marionette – 3. Intermezzo

3. Andantino (73 Takte)

4. Odaliske – 5. Barbarentanz

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

**2. Giocoso**

**3. Andantino** *mf cantabile* *f*

**4. Allegretto**

**5. Allegro giusto** *arco* *ff pizz.* *f*

Aufführungsmaterial käuflich bei Birnbach

Lausanne, BCU: FPJ 48

Bern, SLB: Ma 2715; ferner auch: Bern, IMW: XX BI 324

C. A. Challier C.&C. 4171 (R. Birnbach), Berlin 1933. (WA 1932) Dauer: je 2–3 Min.

1. Schelmenweise. Vivace ma sempre molto rubato, 91 Takte
2. Besinnlichkeit. Andante cantabile, 82 Takte
3. Nächtlicher Aufzug. Tempo di Marcia, 49 Takte
4. Nordischer Mittsommertag. Quasi Mazurka, 137 Takte

**1. Vivace ma sempre molto rubato**

**2. Andante cantabile**

**3. Tempo di Marcia**

**4. Quasi Mazurka**

Aufführungsmaterial käuflich bei Birnbach  
 Lausanne, BCU: FPJ 57  
 Bern, IMW: XX B1 2

Verlag Richard Birnbach R.B. 2538, Berlin 1933 (WA 1932) Dauer: je 3 Min.

1. Im Schmollwinkel. Andantino (43 Takte)
2. An Aja. Der Ritter und die Heilige. Moderato (57 Takte)
3. An Remi. Hoch in den Lüften surren die Propeller. Veloce (95 Takte)
4. An Irsa. Der Seiltänzer. Moderato (29 Takte)
5. An Stella. Hörst du das Sternchen singen? Sphärenmusik. Comodo (42 Takte)
6. An Ralf. Tänzchen. Tempo di Valse (57 Takte)

### 1. Andantino

Musical score for '1. Andantino' in 2/4 time, key of D major. The piece is marked *p* and *poco f*. It features a simple melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

### 2. Moderato

Musical score for '2. Moderato' in 3/4 time, key of D major. The piece is marked *mf* and *f*. It features a more complex melody in the right hand with some chords and a steady bass line in the left hand.

### 3. Veloce

Musical score for '3. Veloce' in 6/8 time, key of D major. The piece is marked *mf*. It features a fast, rhythmic melody in the right hand and a steady bass line in the left hand.

### 4. Moderato

Musical score for '4. Moderato' in common time, key of B-flat major. The piece is marked *f* and *ben staccato*. It features a melody in the right hand with many chords and a steady bass line in the left hand.

### 5. Comodo

Musical score for '5. Comodo' in 6/8 time, key of D major. The piece is marked *p dolce*. It features a melody in the right hand with many chords and a steady bass line in the left hand.

### 6. Tempo di Valse

Musical score for '6. Tempo di Valse' in 3/4 time, key of B-flat major. The piece is marked *f* and *mf*. It features a melody in the right hand with many chords and a steady bass line in the left hand.

Aufführungsmaterial (Kopie) käuflich bei Birnbach  
 Lausanne, BCU: FPJ 61  
 Bern, IMW: XX Bl 2

Klavier ad lib. (Es sind noch mehrere andere Besetzungen möglich) C. A. Challier & Co. C.&C. 4172, Berlin 1933. Dauer: 20 Min.

- |  |   |
|--|---|
| 1. Ouvertüre. Allegro moderato (133 Takte, 5 Min.) | 3. Serenata. Giocoso (90 Takte, 2 Min.)           |
| 2. Gondoliera. Andantino (65 Takte, 3 Min.)        | 4. Ländler. Commodo (140 Takte, 2-3 Min.)         |
|  | 5. Fughetta Allegro risoluto (75 Takte, 2-3 Min.) |

### 1. Allegro moderato

### 2. Andantino

Bass pizz.

Bass pizz

Richard Birnbach R.B. 2764, Berlin 1935, „Herrn Dr. Jacob Vogel gewidmet“. Dauer: 20 Min. UA Januar 1934 in Bern.

**Besetzung:** 3 Flöten (auch Piccolo), 2 Oboen (auch engl.Horn), 2 Klarinetten, 2 Fagotte; 4 Hörner, 2 Trompeten, Posaune; 2 Pauken, Glockenspiel, Xylophon, Becken, Grosse Trommel, Kleine Trommel, Triangel, Tamburin, Klavier; Streicher (mögl. stark besetzt) – Spieldauer 20 Minuten

1. Vorspiel: Andante (38 Takte)

2. Walzerskizze: Quasi Valse (171 Takte)

3. Nachtstück: Adagietto (53 Takte)

Fortsetzung nächste Seite

**1. Andante**

Flöte 1  
Oboe 1  
Klar. 1+2  
Fagotte  
Horn 1  
Trpt. 1

**2. Quasi Valse**

Flöten  
Oboen+Klar.  
Fag.+Hörner  
Trompete  
Viol. 1  
V.2+ übrige Streicher

*rall.*  
*a tempo*  
*rall.*  
*rall.*  
*rall.*

**3. Adagietto**

Violine 1  
V. 2  
Violen  
Celli

*mf*  
*p*  
*mf*  
*p*  
*mf*  
*p*

con sordino *p dolce*

Partitur käuflich bei Birnbach, Stimmen leihweise.

Lausanne, BCU: FPJ 50 Autograph der Partitur (62 Seiten); FPJ 51 Partitur (58 Seiten)

4. Kaukasisches Ständchen: Moderato (137 Takte) vgl. Op. 34, 3. Satz  
 5. Marsch: Marciale (121 Takte)

**4. Moderato**

Oboe *mf*

Fagott

Pauken  
 ↑ Tamburin

Violen

Celli

*p*

**5. Marciale**

Holzbl.+Tromp. *f*

Hörner

*f* Violinen+Viola

Lienau S. 10834, Berlin 1938 (WA 1936) „Meinem Freunde Robert Lienau.“ Spieldauer 18–20 Minuten

- |  |  |
|--|--|
| 1. Sonne auf grüner Flur, Pastorale. Commodo (118 Takte)         | 4. Neckisches Spiel, Capriccietto. Quasi Polka |
| 2. Flüchtige Schatten, Valse-Intermezzo. Tempo di Valse (126 T.) | (155 Takte)                                    |
| 3. Nachteinsamkeit, Notturmo. Larghetto (68 T.)                  | 5. Tanz der Pfauen, Tempo di Menuetto (118 T.) |

Besetzung: 3,2,2,2, Kontrafagott; 4,2,3, Tuba; Schlagzeug; Streicher.

**1. Commodo** *dolce*

**2. Tempo di Valse**

**3. Larghetto**

**4. Quasi Polka**

**5. Tempo di Menuetto**

Aufführungsmaterial leihweise bei Lienau  
Lausanne BCU: FPJ 52 (Partitur 52 Seiten)

Robert Lienau S. 10845, Berlin 1939 (WA 1937). „An Remi.“ Aufführungsdauer: 40 Minuten

Uraufführung 22. Mai 1938 in Düsseldorf.

**Orchesterbesetzung:**

3 Flöten (auch 1 Piccolo), 2 Oboen, 1 Englisch Horn, 2 Klarinetten, 1 Bassklarinette, 2 Fagotte, 1 Kontrafagott,

4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Tuba, 1 Harfe (wenn möglich doppelt besetzt)

3 Pauken, 1 grosse Trommel, 1 Becken, 1 Tambourin, 1 Triangel, 1 Glockenspiel

Streicher (so stark wie möglich zu besetzen)

1. Commodo (Langsame Halbe, recht langsam anfangen, jedoch allmählig etwas beschleunigen!) 480 Takte

2. Allegro marciale, 559 Takte

**1. Commodo**

Holzbläser + Trompeten mit Dämpfer  
Bratsche, Cello, Bass

**2. Allegro marciale**

Cello+Kontrabass  
Fagotte

Trompete + Horn

Im Brief vom 23. November 1937 an Hans Chemin-Petit beschreibt Juon die Sinfonie folgendermassen:

*Es ist eine „Rhapsodische Sinfonie“ oder „Sinfonische Rhapsodie“, was weniger anspruchsvoll klingt. Es sind die üblichen vier Sätze, aber in zwei zusammengefasst und zwar wie folgt: zuerst eine ganz normale Sonatenexposition (erstes Thema zwischen es-Moll, Es-Dur und Des-Dur schwankend, ziemlich nervös hin und herzuckend, zweites Thema eine breit angelegte klangsatte lyrische Episode in C-Dur – Geigen und Celli singen; dann noch ein energisch rhythmisierter und vorwärtstreibender Nachsatz, ebenfalls in C-Dur.) Folgt eine kontrapunktisch ziemlich komplizierte Durchführung, der sich unmittelbar das Adagio (As-Dur) anschliesst: viel Kantilene in allen Instrumenten abwechselnd, mit ziemlich herber Harmonik. Damit schliesst der erste Teil. Dann kommt ein kurzes, munteres, etwas groteskes Thema mit allerhand schnurrigen Variationen (darunter eine fugierte Choralmetette; der Choral besteht aus Bruchstücken des Themas. Nun kommt ein quasi Scherzosatz (mit Trio) in B-Dur. Das Scherzo wird jäh unterbrochen vom düsteren ersten Thema des ersten Satzes. Damit beginnt die Reprise des Sonatensatzes, die in eine triumphale, fanfarenreiche Es-Dur-Coda hineinwächst, in welcher die wichtigsten Motive des Werkes sich tummeln. Hoffentlich gelingt mir die Instrumentierung...*

Aufführungsmaterial leihweise bei Lienau

Lausanne BCU: FPJ 53 (Partitur 152 Seiten)

für grosses Orchester. Robert Lienau, Berlin 1941 (WA 1938)

„An Stella“. Dauer: 25–35 Min.

- |   |  |
|---|--|
| 1. Munter, 181 Takte („Stampftanz“)                                 | 4. In gemessenem Schritt, 79 Takte („Nächtlicher Fackelzug“) |
| 2. Im gemächlichen Walzertakt, 149 Takte<br>(„Nordische Schwärmer“) | 5. Hüpfend (quasi Polka), 88 Takte („Marionetten“)           |
| 3. Wild, 208 Takte („Infernale“)                                    | 6. Langsam, 94 Takte („Schleiertanz persischer Mädchen“)     |
|   | 7. Flüchtig, 212 Takte („Rhythmen des Südens“)               |

(Zu den Überschriften s. Anmerkung Seite 111!)

### 1. Munter

Musical score for "1. Munter". The score is in 3/2 time and begins with a forte (*f*) dynamic. The tempo is marked as  $\text{♩} = 152$  etwa. The instrumentation includes Holz (Woodwinds), Blech (Brass), Hörner (Horns), V.+ Vln. (Violins and Violas), and Cello Bass. The score shows the initial rhythmic patterns for these instruments.

### 2. Im gemächlichen Walzertakt

Musical score for "2. Im gemächlichen Walzertakt". The score is in 3/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The tempo is marked as  $\text{♩} = 60$  etwa. The instrumentation includes Flöten (Flutes), Horn, Klarinette (Clarinet), Harfe (Harp), V. 1 (Violin I), and übrige Streicher (Other strings). The score shows the initial rhythmic patterns for these instruments.

### 3. Wild

Musical score for "3. Wild". The score is in 2/4 time and begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The tempo is marked as  $\text{♩} = 160$  etwa. The instrumentation includes Trompeten (Trumpets), Hörner (Horns), Fagotte (Bassoons), Fl. (Flute), Ob. (Oboe), and Klar. (Clarinet). The score shows the initial rhythmic patterns for these instruments.

### 4. In gemessenem Schritt

Musical score for "4. In gemessenem Schritt". The score is in 6/8 time and begins with a moderate tempo. The tempo is marked as  $\text{♩} = 80$  etwa. The instrumentation includes Trompete (Trumpet), Fagotte, Hörner, Posäunen (Trumpets, Bassoons, Horns, and Trombones), Becken (auf Gr. Tr.) (Cymbals on Grand Drum), and Kl. Trommel (Small Drum). The score shows the initial rhythmic patterns for these instruments.

Aufführungsmaterial leihweise bei Lienau

Lausanne, BCU: FPJ 129 (Reproduktion des Partiturmanuskripts)

**Besetzung:** 4 Flöten (2 auch Piccolo), 3 Oboen (1 auch Engl.Horn), 2 Klarinetten, D-Klarinette, 2 Fagotte, Kontrafagott; 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba; Pauken, Gr. Trommel, Kl. Trommel, Becken, Triangel, Tamburin, Glockenspiel, Xylophon, Tamtam, Kastangnetten; Harfe, Streichquintett.

**Anmerkung:** Die hier eingeklammerten Satzüberschriften sind in der Partitur und in den meisten Stimmen überklebt. Am 3. 4. 1939 schreibt Juon darüber an seinen Freund Hans Chemin-Petit:

... ich bin kein Freund von dergl. Programm-Angaben. Andererseits habe ich die Erfahrung gemacht, dass die meisten Zuhörer sehr dankbar zu sein pflegen für solche Hinweise. Sie haben ja alle keine Phantasie und müssen eben etwas „gekitzelt“ werden. Ich wurde oft gefragt: «Was haben Sie sich eigentlich gedacht? Was soll die Musik vorstellen?» Es ist zum Lachen!!!

**5. Hüpfend (quasi Polka)** Klar. 1 Fl. + Ob.

Fag. 2 Klar. 2

V. 2 pizz

Cello Bratsche

**6. Langsam** Flöte

♩ = 80 etwa Engl. Horn

Harfe

V. 1 p sim.

V. 2 sim.

**7. Flüchtig** Oboen

♩ = 184 etwa Flöten

Tamburin

Vla und Cello

Lienau S. 10860, Berlin 1940 (WA 1939) Orchesterpartitur, Klavierauszug. Dauer: 12 Min.

**Orchesterbesetzung:** 3 Flöten (3. auch Piccolo), 2 Oboen/Engl.Horn, 2 Klarinetten in B, 2 Fagotte  
4 Hörner in F, 2 Trompeten,  
Pauken in D-A-C, Glockenspiel, kl. Trommel, Triangel, Tambourin  
Solovioline und Streicher

Allegro non troppo, (387 Takte)

**Allegro non troppo**

The musical score is presented in a standard format with a grand staff. The top staff is the Violin part (T. 15), starting with a forte (f) dynamic and an acceleration (accel.) marking. The middle staff is the Oboe part (mf), and the bottom staff is the Strings (Str.) part. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation marks, and a fermata.

Brief an Irsa Juon vom 9. Juli 1939: ... eine Burletta, ein Rondo für Violine und Orchester. Der Geiger Max Strub, der mein Violinkonzert [Op. 88] in Düsseldorf gespielt hat, bat mich sehr dringend, ein solches Stück für ihn zu komponieren, weil er so etwas oft brauchen könnte und weil, wie er sagte, „niemand so gut für die Geige schreibt wie Sie“. – Ja, das weiss ich allerdings auch selbst. Wenn er es wirklich „oft“ spielen wird, dann lohnt sich ja die Sache schon. Und da hatte ich plötzlich so eine Lust bekommen es zu komponieren und habe es nur so hingeschmissen. In vier Tagen war es fertig. Morgen will ich die Reinschrift anfangen ...

Uraufführung: Konzertprogramm vom 19. Januar 1940 in Dresden (Peter Raabe)

Weitere Aufführungen ab 6. November 1940.

Aufführungsmaterial leihweise bei Lienau; Klavierauszug mit Solo käuflich.

Lausanne BCU: FPJ 54 (Partitur 48 Seiten; Klavierauszug 16 Seiten; Violinstimme 7 Seiten)

Partitur, Kopie des Manuskripts. (WA 1939) „An Insa.“ Dauer: 30–35 Min.

Uraufführung am 26. Nov. 1940 in Berlin, Gedächtniskonzert der Berliner Philharmoniker unter Georg Schumann, zusammen mit dem A-Dur-Violinkonzert.

**Besetzung:** 2 Flöten, 2 Oboen, Engl. Horn, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, Kontrafagott; 4 Hörner, 3 Trompeten; Pauken; Streicher

1. Moderato (344 Takte, 15 Minuten)
2. Adagio molto (74 Takte, 10 Minuten)
3. Allegro (310 Takte)

**1. Moderato**  
♩ = 50

Cello+ Kontrabass  
Flöten  
Fagotte  
Hörner  
Violinen

*p pizz.*  
*p dolce*  
*mf*  
*poco rit.*  
*a tempo*  
*f*

**2. Adagio molto**  
♩ = 40

Klarinette 1  
Hörner  
Violoncelli divisi  
Kontrabass

*pp*  
*dolce cantabile e espress.*  
*dolce cantabile e espress.*

**3. Allegro**  
♩ = 76

Oboe, Klar. Fagott  
Hörner  
Streicher

*mf*  
*coll'8*  
*f*  
*coll'8*  
*coll'8*

Zur Entstehung: siehe Seite E 21

Aufführungsmaterial leihweise bei Lienau  
Lausanne BCU: FPJ 55 (Fotokopie der autographen Partitur 103 Seiten).

Lienau, Berlin 1941 „Meiner lieben Armande.“

1. Paradies, 62 Takte (Text von Stella Juon, deutsche Übersetzung von P. J.) Komponiert 1938
2. Die drei Schwestern, 41 Takte (Belfonte, freie Übersetzung von Robert Lienau) Überarbeitung einer Komposition vom Mai 1914
3. Tröstung, 126 Takte (Text von Stella Juon, deutsche Übersetzung von P. J.) Komponiert 1938

**1. Andante**

Ein blas ser Mor-gen-him-mel ü ber spie-gel-glat-tem,  
stil - lem See Ein

**2. Andantino**

Zwei-e-pflük-kensich Ro - sen, je-deBe-we-gungwech-seltin neu-er An - mut

**3. Tempo di Valse**

Ich er - in - ne-re mich aus mei-ner Ju - gend zeit:

In einem Brief an seine Tochter Irsa vom 12. Oktober 1938 schreibt Juon: „Stella hat mir auch einen Auftrag gegeben. Sie möchte zu einigen ihrer Gedichte Musik haben, die ich komponieren soll.“

Die 5 anderen Lieder sind unter **A 11** und in der biographischen Einleitung Seite E 21 erwähnt. Sie wurden nicht gedruckt.

Aufführungsmaterial käuflich bei Lienau

Lausanne, BCU: FPJ 56, sowie FPJ 59 und 60 (Manuskripte)

Bern, IMW: XX Bl 342 (Manuskript „Le tre sorelle“)

Schlesinger, Berlin 1920. Bearbeitungen für Violine (Klarinette), Violoncello (Bratsche) und Klavier. Dauer: 15–20 Min.

1. Rêverie. Molto adagio (42 Takte) nach Op. 18 Nr. 3: „Träumende Oreade“
2. Humoreske. Allegro ma non troppo (112 Takte) nach Op. 18 Nr. 7: „Pan kommt von Bacchus“
3. Elegie. Andante cantabile (37 Takte) nach Op. 18 Nr. 6: „Napaie in tiefer Betrübnis“
4. Danse phantastique. Quasi Valse lente (74 Takte) nach Op. 24 Nr. 2

**1. Molto adagio**  
*molto cantabile*

Klavier *pp*

**2. Allegro ma non troppo**

Cello

**3. Andante cantabile**

Klar./Violine

**4. Quasi Valse lente**

Aufführungsmaterial käuflich bei Lienau  
Lausanne BCU: FPJ 91  
Bern, LB: Mbq 1014  
Bern, IMW: XX B1 324

für Streichorchester, Arrangement für Klavier 4-händig. Als Manuskript gedruckt, 63 Seiten, datiert März 1900. Wir geben nur den Anfang des 4. Satzes wieder. Alle sechs Sätze sind Bearbeitungen von Op. 16, in dessen Manuskript (im Archiv Lienau) jedoch die Humoreske durchgestrichen worden ist.

1. Kleine Ballade. Allegro moderato (Op. 16,1)
2. Intermezzo. Moderato (Op. 16,3)
3. Elegie. Andante (Op. 16,4)
4. Humoreske. Vivace
5. Schlummerlied. Andante (Op. 16,2)
6. Tanzrytmen. Moderato (Op. 16,5)

**4. Humoreske. Vivace**

The image shows a musical score for a four-hand piano arrangement. The first system is titled "4. Humoreske. Vivace" and is in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). It features two staves: "Primo" (top) and "Secondo" (bottom). The Primo part starts with a dynamic of *fz p* and consists of a rhythmic melody with eighth notes and some rests. The Secondo part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system is titled "Poco meno" and is in the same key signature. It also has two staves. The Primo part begins with a trill (*tr*) and a dynamic of *p*, followed by a melodic line that includes an *accelerando* section and ends with a first ending bracket labeled "1". The Secondo part starts with a dynamic of *p* and includes an *accelerando* section. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

für Singstimme und Klavierbegleitung, übertragen durch Arno Nadel. Herausgegeben von Carl Seelig, Hug und Co, Leipzig und Zürich 1920. Enthält auch Sätze von Wilhelm Grosz. Ursprünglich von Juon als Op. 73 bezeichnet. (siehe dort und Einleitung Seite E 22)

11. Zehn Brüder. Allegretto (10 Strophen à 50 Takte)
12. Des Müllers Klage. Andantino (4 Strophen à 26 Takte)
13. Die Zimbel. Moderato (3 Strophen à 26 Takte)
14. Hör' nur schönes Mägdelein (2 Strophen à 53 Takte)

**11. Allegretto**

Zehn Brü-der wa-ren wir ge - we-sen, ha-ben wir ge-handelt mit Wein; ist

The score for 'Zehn Brüder' is in 2/4 time, B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings of *f* and *mf*, and a triplet of eighth notes in the right hand.

**12. Andantino**

Oh, wie viel Jah-re sind hin-ge-fah-re seit-dem die Müh-leist all mein Gut

The score for 'Des Müllers Klage' is in 3/4 time, D major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings of *mf* and *dolce*.

**13. Moderato**

Von Spa-nien trag ich mei-ne Zim-bel-hie-her, ich sing dir ein Lied, setz' dich und hör'. Mein

The score for 'Die Zimbel' is in 3/4 time, D major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings of *f* and *mf*.

**14. Allegretto**

Hör' nur, schö-nes Mäg-de-lein, hör' nur, fei-nes Mäg-de-lein: Was wirst du tun auf

The score for 'Hör' nur schönes Mägdelein' is in 2/4 time, C major. It features a vocal line and a piano accompaniment.

un-serm wei-ten Weg?

This block shows the continuation of the piano accompaniment for 'Hör' nur schönes Mägdelein', including the final vocal line.

15. Ale, lule, lule. Andante (2 Strophen à 29 Takte)

16. Wiegenlied. Andante (3 Strophen à 23 Takte)

17. Schlaf, mein Kindlein. Moderato (2 Strophen à 36 Takte)

18. Auf dem kleinen Herd. Allegretto (3 Strophen à 29 Takte)

**15. Andante**

A - le, lu - le, lu - le, schlaf mein süs-ser Bu - be

*dolcissimo*

*p*

Detailed description: This is the musical score for 'Ale, lule, lule'. It features a vocal line in G major, 2/4 time, and a piano accompaniment. The piano part starts with a *p* dynamic and includes a *dolcissimo* marking. The melody is simple and lullaby-like.

**16. Andante**

Schlaf du Toch-ter, lie-be,fei-ne,in dei-nemWie-ge-lein, \_\_\_ ich will mich set-zen

*f*

*mf*

*3*

Detailed description: This is the musical score for 'Wiegenlied'. It is in G major, 2/4 time. The piano accompaniment features a prominent triplet pattern in the right hand, marked with a *f* dynamic, while the left hand has a more rhythmic accompaniment. The vocal line is in G major and 2/4 time.

**17. Moderato**

Schlaf, mein Kind-lein, schlaf, mein Krön-chen, schlaf nur, lu - lu lu! Schlaf, mein Le-ben,

*p*

Detailed description: This is the musical score for 'Schlaf, mein Kindlein'. It is in G major, 2/4 time. The piano accompaniment is marked *p* and features a steady eighth-note accompaniment. The vocal line is in G major and 2/4 time.

**18. Allegretto**

schlaf, mein Söhn-chen, schlaf in süs-ser \_\_\_ Ruh.

*f*

Detailed description: This is the musical score for 'Auf dem kleinen Herd'. It is in G major, 3/4 time. The piano accompaniment is marked *f* and features a rhythmic accompaniment with some triplet patterns. The vocal line is in G major and 3/4 time.

Auf dem klei-nenHerd brennt ein Feu-er-lein,brennt früh und spät und der Leh-rehrt die klei-nenKin-der-lein

*mf*

Detailed description: This is the continuation of the musical score for 'Auf dem kleinen Herd'. It is in G major, 3/4 time. The piano accompaniment is marked *mf* and features a rhythmic accompaniment. The vocal line is in G major and 3/4 time.

für Singstimme und Klavier, übertragen durch Arno Nadel. Herausgegeben von Carl Seelig, Hug und Co, Leipzig und Zürich 1920. Enthält auch Sätze von Felix Petyrek und Wilhelm de Witt.

- |  |   |
|--|---|
| 1. Rekrutenlied. (4 Strophen à 16 Takte)     | 4. Nicht der Sturm ist's... (3 Strophen à 32 Takte) |
| 2. Räuberlied. (2 von 6 Strophen: 42 Takte)  | 5. Sprudle... (3 Strophen à 23 Takte)               |
| 3. Es sassen... (2 von 3 Strophen: 59 Takte) | 6. Hab' acht... (3 Strophen à 23 Takte)             |

### 1. Getragen, ausdrucksvoll

Le - bet wohl, ihr Mä - den, ihr Frau - en, le - bet wohl!

*p* *pp*

### 2. Im Marschtempo

E-ber - e-sche, du blan-ke, lok - ken-köp-fi-ge und schlan-ke,

*f*

### 3. Sehr langsam

Es sas-sen hol - de, hol-de Mäg-de - lein des A-bends

*mf* *p*

### 4. Mässig, doch nicht schleppend

Nicht der Sturm ist's, der den Baum zer split - tert,

*p*

### 5. Sprudelnd

Sprud-le, klei-nes Bäch-lein, sprud-le, klei-nes Bäch-lein, durch den Kir-schen - gar - ten!

*f* *p*

### 6. Ernst, gemessen

Hab' acht, ver - gäng - li-cher Mensch, ver - gäng - li-cher Mensch!

*mf* *p* *mf*

(Die Nummerierung entspricht der Anordnung im Heft)

8. Die Schmiede (4 Strophen: 51 Takte)

11. Ach, ihr dunklen... (2 Strophen à 40 Takte)

9. Wo hat sich... (2 von 4 Strophen: 23 Takte)

12. Unter weissen... (2 von 4 Strophen: 27 Takte)

10. Du mein Bach... (3 Strophen à 19 Takte)

13. Warum bist du... (3 Strophen à 29 Takte)

**8. Keck**

In der schwar-zen Schmie\_\_ de häm-mern jun-ge, fro-he Schmie\_\_ de; sie

The score for '8. Keck' is in 2/4 time, key of D major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings *f* and *sfz*.

**9. Langsam**

Wo hat mein\_Lieb-stersich ver - steckt \_\_\_\_\_ Wo-hinbist du, mein\_Freund \_\_\_\_ ent-

The score for '9. Langsam' is in 6/8 time, key of B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment with triplet markings.

**10. Sehr langsam**

schwun\_den? Du mein Bach\_, du \_\_\_mein Bäch-lein, du mein Wäs\_ser-lein, du \_

The score for '10. Sehr langsam' is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment with triplet markings.

**11. Gemessen**

Wäs-ser\_lein, du hel-les, flin\_kes, du Ach\_\_ ihr dunk-len Näch\_\_\_ te, ihr schwar-zen,

The score for '11. Gemessen' is in 2/4 time, key of D major. It features a vocal line and a piano accompaniment with a *mf* dynamic marking.

**12. Mässig**

Un - ter weis - sen, wei\_ chen\_ Schnee\_\_\_\_ flok - ken lie - gen die

The score for '12. Mässig' is in 4/4 time, key of D major. It features a vocal line and a piano accompaniment with a *mf* dynamic marking.

**13. Mässig**

War - um, war - um bist du \_ so \_ trau\_rig, mein Mäd - chen, du singst nicht mehr, du

The score for '13. Mässig' is in 2/4 time, key of B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment with *mf* and *p* dynamic markings.

Slavische (ukrainische) Volkslieder, für Singstimme und Klavierbegleitung, übertragen durch Arno Nadel.  
Herausgegeben von Carl Seelig, Hug und Co, Leipzig und Zürich 1920. Enthält auch Sätze von Wilhelm Grosz,  
Hugo Kauder, Richard Kügele, Egon Lustgarten, Bernhard Paumgartner und Felix Petyrek.

(Die Numerierung entspricht der Anordnung im Heft)

29. Ging eine Maid.... Munter (3 Strophen à 45 Takte)

30. Kosakenliebe. Fröhlich (2 von 3 Strophen: 30 Takte)

31. Es brüllt und stöhnt.... Langsam (30 Takte)

33. Leise, leise spiele.... Wiegend (6 Strophen: 80 Takte)

**29. Munter**

Ging ei-neMaid am blau \_\_\_ en, blau-en\_Meer, trieb ei-nenEnt-riech

**30. Fröhlich**

vor \_\_\_ sich, vorsich\_ her

Für mein lie - bes, lie-besMäd-chen zimm \_\_\_ reich ein

**31. Langsam**

Hüttchen klein, ein\_schönes, trau-tesHütt-chenklein.

Es brüllt und stöhnt der brei - te

Dnjepr\_ und wü-tend pfeift der Wind sein Lied, die Wei-de beugt sich tief zur Er \_\_\_de und rauscht und

**33. Wiegend**

Lei \_\_\_se, \_ lei - se spie-le Tschu-mak, rich\_ te mein\_ Herz\_nicht\_ zu Grun \_\_\_ -de

Lyrische Stücke für Klavier, ausgewählt und herausgegeben von Paul Schramm, Schlesinger, Berlin 1922

**Heft I: Gösta Berling**

- |   |  |
|---|--|
| 1. Abend am Lösssee, 68 Takte (Op. 34,2)          | 7. Tod, du blasser Geselle, 59 Takte (Op. 39,2)      |
| 2. Der Ball auf Ekeby, 100 Takte (Op. 36,8)       | 8. Der Geiger von Wermland, 64 Takte (Op. 36,6)      |
| 3. Liljenkronas Weise, 30 Takte (Op. 36,1)        | 9. Wehmut (Marianne), 27 Takte (Op. 39,1)            |
| 4. Die Elstern, 160 Takte (Op. 39,3)              | 10. Die Brücke von Mondstrahlen, 26 Takte (Op. 18,3) |
| 5. Ebba Dohnas Liebe, Elegie, 63 Takte (Op. 16,4) | 11. Schlittenfahrt im Elfdal, 45 Takte (Op. 39,3)    |
| 6. Spuk in der Schmiede, 52 Takte (Op. 37,2)      |  |

**1. Andante**

**7. Andante**

**2. Risoluto**

**8. Moderato**

**3. Moderato**

**9. Moderato non troppo**

**4. Vivace**

**10. Molto adagio**

**5. Andante**

**11. Tempo di Marcia**

**6. Allegretto**

Lyrische Stücke für Klavier, ausgewählt und herausgegeben von Paul Schramm, Schlesinger, Berlin 1922

**Heft II: Erinnerungen**

1. Menuett, 60 Takte (Op. 7, Var. 3)
2. Am Abend, 70 Takte (Op. 17,2)
3. Barkarole, 53 Takte (Op. 19,2)
4. Libellenspiel, 62 Takte (Op. 16,3)
5. Psyche, 44 Takte (Op. 32,3)
6. Lilienwalzer, 158 Takte (Op. 32)
7. Das fidele Bäuerlein, 88 Takte (Op. 18,7)
8. Morgentau, 24 Takte (Op. 22,2)
9. Jugend, 56 Takte (Valse) (Op. 19,3)
10. Frithjof-Marsch, 60 Takte (Op. 19,1)

**1. Menuetto**

**6. Valse**

**2. Adagio non troppo**

**7. Allegro**

**3. Andantino**

**8. Andantino quasi Allegretto**

**4. Moderato**

**9. Valse**

**5. Andantino**

**10. Risoluto**

Lyrische Stücke für Klavier, ausgewählt und herausgegeben von Paul Schramm, Schlesinger, Berlin 1922

### Heft III: Gedichte

- |  |   |
|--|---|
| 1. Schlichte Weise, 28 Takte (Op. 7,2)     | 6. Preghiera, 38 Takte (Op. 7,2 Var. 5)         |
| 2. Heinzelmännchen, 59 Takte (Op. 17,3)    | 7. Ländler, 149 Takte (Op. 34,4)                |
| 3. Elan de Valse, 80 Takte (Op. 14, 3)     | 8. Im Herbst, 35 Takte (Op. 18,6)               |
| 4. Liebessehnsucht, 61 Takte (Op. 27,2)    | 9. Rusticana, 36 Takte (Op. 40,1)               |
| 5. Menuetto grazioso, 155 Takte (Op. 22,3) | 10. Auszug der Musikanten, 129 Takte (Op. 16,5) |

#### 1. Andante quasi Allegretto

#### 6. Andante

#### 2. Allegro

#### 7. Quasi Valse

#### 3. Tempo di Valse

#### 8. Andante cantabile

#### 4. Andante

#### 9. Moderato

#### 5. Allegro

#### 10. Moderato

Manuskriptband I (122 Seiten) im Besitz von Frau Aja Erguine, der Tochter des Komponisten.

1. Frühlings-Gruss (Walzer), 159 Takte. Datiert 10. März 1889. „Gewidmet meiner lieben Mutter Emilie“
2. Am Waldquell. Vivace. 90 Takte. „Gewidmet Frl. Nath. Nissen.“
3. Präludium Nr. 1. Allegro. 85 Takte. Datiert 1889
4. Sonata. Allegro, 209 Takte. Datiert 1888. „A son frère Eduard.“
5. Warnung. 71 Takte. Datiert 1889. „An Frl. Nath. Nissen.“
6. Hoffnung. 112 Takte. Datiert 1889. „An Frl. Emilie Juon“ (Ein erster Name ist unkenntlich gemacht.)
7. Etude de concert „à la Toccata“. Allegro. Datiert 1890. „A sa soeur Emilie Juon“

### 1. Introductione

Musical score for '1. Introductione' in 3/4 time, key of D major. The score consists of two staves (treble and bass clef). It begins with a forte (f) dynamic and includes markings for piano (p) and ritardando (rit.). A fermata is placed over the final note of the first staff.

### 2. Vivace

Musical score for '2. Vivace' in 6/8 time, key of B-flat major. The score consists of two staves. It features a 'Pespressivo' marking and includes various rhythmic patterns and dynamics.

### 3. Allegro

Musical score for '3. Allegro' in 3/8 time, key of B-flat major. The score consists of two staves. It features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble.

### 4. Allegro

Musical score for '4. Allegro' in 2/4 time, key of B-flat major. The score consists of two staves. It begins with a 'comodo' marking and includes a mezzo-forte (mf) dynamic. The bass line has a consistent eighth-note pattern.

### 5. Warnung

Musical score for '5. Warnung' in 3/4 time, key of D major. The score consists of two staves. It features a mezzo-forte (mf) dynamic and includes a 'm. s.' (mezzo sostenuto) marking. The texture is dense with many notes.

### 6. Hoffnung

Musical score for '6. Hoffnung' in 3/4 time, key of D major. The score consists of two staves. It features a simple, lyrical melody in the treble and a supporting bass line.

### 7. Allegro

Musical score for '7. Allegro' in 3/8 time, key of B-flat major. The score consists of two staves. It features a rhythmic, chordal texture with many chords and eighth notes.

8. Präludium No 2. Scherzando, Presto. 41 Takte.

9. Overture [durchgestrichen: zur Oper] „Der Vandale“ von Paul Juon. Klavierauszug zu 4 Händen.  
Allegro non troppo, 339 Takte.

10. Mazurka (86 Takte) und Valse poétique (156 Takte). Datiert 1890. „Gewidmet Fr. Emilie Juon von ihrem Bruder Paul Juon.“

**8. Scherzando, Presto**

**9. Overture, Klavierauszug vierhändig)**

**Allegro non troppo**

**10a. Makzurka**

**10b. Valse poétique**

## 11. Trio (für Violine, Violoncello und Klavier)

1. Allegro energico (201 Takte)
2. Thema con [4] variazioni. Andante con moto (100 Takte)
3. Finale. Allegro vivace. (244 Takte)

**1. Allegro energico**

**2. Andante con moto**

**3. Finale. Allegro vivace**

Manuskriptband II (111 Seiten) im Besitz von Frau Aja Erguine, der Tochter des Komponisten.

1. Sonata pour violon et piano As-Dur. „à son père Th. Juon“.

I. Allegro vivace (410 Takte) II. Andante con espressione (97 Takte) III. Scherzo- Presto (176 Takte)  
(Vom letzten Satz steht nur der Titel „Finale“, dann folgen 7 leere Seiten.)

2. Mazurka (113 T.) / 3. Nocturne. Andante con moto (120 T.) „A ma mère Emilie“ (für Violine und Klavier)

4. Einst und Jetzt (59 Takte) „Gewidmet Herrn Emil Klein“ (Bariton und Klavier)

### 1. Sonata pour violon et piano

#### I. Allegro vivace

#### II. Andante con espressione

#### III. Presto

### 2. Mazurka

### 3. Andante con moto

### 4. Einst und jetzt

5. Allegro de Sonate, pour piano. Energico e appassionato (Fragment, 87 Takte)

6. Zwei Romanzen. (Titel und Text russisch)

a. Warum liebe ich dich? b. Erinnerung (Wie eine Welt zauberhafter und märchenhafter Überlieferungen)

7. Albumblatt. Ruhig (Fragment, 121 T.) „An Frl. Lucie Weidemann“

8. (Acht Kinderstücke) und 9a (Fünf Tongemälde: a. Maiglöckchen) fehlen.

9b. Andacht/Ahnung. Sehr zart und innig, 76 T.

9d. In Erwartung. Sehr drängend und ungeduldig, 74 T.

9c. „Rendez-vous“ Walzer (64 T.)

9e. Ein Abschiedsgruss. Warm, herzlich, 31 Takte

10. Prélude de concert. Presto, 176 Takte

**5. Energico e appassionato**

**6a. Heiss und leidenschaftlich**

**6b. Langsam**

**7. Ruhig**

Die Seiten 75 – 88 (8. Acht Kinderstücke) sind herausgeschnitten worden und verschollen, ebenso das erste der "Fünf Tongemälde", Nr. 9a: "Maiglöckchen". Das Akrostichon ergab also MARIE.

Nr. 8 enthielt folgende Titel:

- |                    |                    |
|--------------------|--------------------|
| I. Heft            | II. Heft           |
| 1. Abendlied       | 1. Olga-Klaänge    |
| 2. Njuta-Polka     | 2. Ländler         |
| 3. Neapolitanisch  | 3. Glockenspiel    |
| 4. Auf Wiedersehen | 4. Am Spinnrädchen |

**9b. Sehr zart und innig**

**9c. "Rendez-vous" Walzer**

**9d. Sehr drängend und ungeduldig**

**9e. Warm, herzlich**

**10. Presto**

„Etude Caractéristique / composée / par / Paul Juon / 1888“  
Manuskript, Titelblatt und 3 Seiten (102 Takte)



Im Archiv Lienau fand sich noch ein weiteres, undatiertes Stück für Klavier (Autograph, 4 Seiten):  
Serenata für Klavier. „Der Frühling lugt aus Italien herüber“

unter Benutzung verschiedener Melodien aus Carl Löwe's Balladen u. Gesängen.  
Das Manuskript trägt auf der Titelseite mit Bleistift die Nummer „Op. 12“, doch die einzelnen Teile haben keine Opusnummer.  
Nicht datiert, in keinem Verzeichnis erwähnt. [ca 1898]

Sonatine I: Moderato / Andante / Rondino Allegretto  
II: Vivace non troppo / Romanze Andante / Rondino Allegretto  
III: Allegro moderato / Larghetto / Allegro risoluto



**1.1 Moderato**

**1.2 Andante** *cantabile* *poco cresc.*

**1.3 Allegretto** *mf* *sf* *sf*

**2.1 Vivace non troppo** *mf*

**2.2 Andante** *p* *poco rit.* *a tempo* *cantabile*

**2.3 Allegretto** *mp* *pp*

**3.1 Allegro moderato** *p*

**3.2 Larghetto** *p*

**3.3 Allegro risoluto** *f* *mf*

für Orchester. (8 Variationen)

**Orchesterbesetzung:** 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte; 2 Posaunen, 4 Hörner; Streicher.

Wenn wir hier die ersten 8 Takte der ganzen Partitur abdrucken, soll dies ein Akt der Pietät sein. Das Manuskript, ein kleines Heft (18,5 x 28 cm) von 81 Seiten, ist nicht datiert, ist aber wohl das früheste Orchesterwerk Juons, das uns erhalten ist.

Der Titel ist russisch geschrieben, die Satzbezeichnungen deutsch.

**Thema (Moderato)**

2 Fl. *mf* *cresc.* *f*

2 Ob. *mf* *cresc.* *f*

2 Clar. in Bb *mf* *cresc.* *f*

2 Fag. *mf* *cresc.* *f*

2 Tromb. in Bb

4 Hörner

Violine 1 *mf* *cresc.* *f*

Violine 2 *mf* *cresc.* *f*

Bratsche *mf* *cresc.* *f*

Cello/Bass *mf* *cresc.* *f*

für Orchester. Autographe Partitur ohne Datum im Archiv Lienau. In keinem Verzeichnis erwähnt.

1. Präludium. Allegro con moto e ardito, 21 Seiten
2. Elegie. Adagio, 7 Seiten
3. Scherzo. Vivace, 23 Seiten

**Orchesterbesetzung:** 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte; 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba; Grosse Trommel und Piatti, 3 Pauken; Harfe und Streicher.

**1. Allegro con moto e ardito**

**2. Adagio**

**3. Vivace**

Manuskript, Fragment von 28 Seiten, aus dem Nachlass.

1. Andante con moto, 398 Takte, vollständig
2. Andante sostenuto, 66 Takte, Fragment

**1. Andante con moto** **Allegretto**

**2. Andante sostenuto**

Der Titel des Programms, (umrahmt von gestanzten Verzierungen) das die Partitur von 116 handgeschriebenen Seiten begleitet, lautet:

*Unseren lieben Eltern / zur Feier / ihrer / Silber-Hochzeit / am 14. Maerz 1893 gewidmet*  
*„Tempi passati“*

*Oper in 3 Aufzügen*

*Musik von Paul Juon / Text von Emilie Juon*

Das Personenverzeichnis ist mit der farbigen Abbildung einer grossen Rose geschmückt.

*Personen*

*Marquis de Pleurmel: Herr Panow / Emilie, Luise, seine Töchter: Fr. Antonowa, Fr. Spiegel / Graf Theodor de Cordelier: Hr. Dubinsky; Vicomte Amadée: Hr. Ostrowsky; Gäste des Marquis, Freundinnen seiner Töchter, Kinder.*

*Libretto*

*1. Akt. Garten vor dem Schlosse des Marquis. Die Freundinnen Emiliens flechten Kränze zu Ehren ihres Geburtstages. Luise ist traurig, bittet die Freundinnen, sie mit der Schwester allein zu lassen und vertraut ihr an, dass Graf Theodor, welcher sich scheinbar für sie interessiert, sie um ein Stelldichein gebeten habe, um ihr etwas Wichtiges mitzuteilen. Luise bittet Emilie, sie zu begleiten; Emilie liebt den Grafen, schweigt aber vor der Schwester u. will ihr helfen. Sie werden von den rückkehrenden Freundinnen unterbrochen, welche Emilie bitten, Etwas vorzusingen. Sie singt ein Schäferlied und Alle bereiten sich zum Weggehen.*

*2. Akt. Der Graf erwartet Luise im Garten. Er spricht ihr von seiner Liebe zu Emilie und fragt sie, als Freund, ob er auf die Gegenliebe Emiliens rechnen dürfe, selbst zaudert er Emilie seine Liebe zu gestehen; da er hört, dass Emilie ihn liebt u. hier ist – gehen beide sie zu suchen. Emilie ist traurig. Der Graf überrascht sie mit seiner Erklärung ...*

Nach der Inhaltsangabe folgen eineinhalb Seiten mit den Unterschriften der Anwesenden, zunächst:

*Kapellmeister: Paul Juon / Regie: Emilie Juon / Decoration ausgeführt von Konstantin Juon, etc.*

**Orchesterbesetzung:** Corno inglese, Violino I, Violino II, Alto, Violoncello, Basso.

Wir geben den Anfang der Einleitung wieder.

**Andante**

Selbstverlag, Moskau 1894. Das früheste erhaltene gedruckte Werk (nur Nr. 2 im Nachlass)

1. Berceuse (fehlt)

2. „Ja tebe ničego ne skažu“ = „Ich werde dir nichts sagen“ (Afanasij Fet)

**2. Poco appassionato.**

The image shows a musical score for a piece titled '2. Poco appassionato.' The score is written in 9/8 time and consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest for four measures, followed by the lyrics 'Ja te-beni-ce-go ne ska-zu' with a long dash indicating a sustained note. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes. Dynamics markings include *f* (forte) and *p* (piano).

In einem seiner Briefe [vermutlich vom Sommer 1967] an Stella und Irsa Juon erwähnt der russische Musikologe Grigori Borisovitsch Bernandt diese beiden Romanzen, die in keinem Verzeichnis erwähnt sind. (Diesen Briefen liegen französische Übersetzungen bei.)

(1. Siehe Aleko, folgende Seite!)

2. *Deux romances – paroles de Emilie Juon.*

a) *Berceuse „Dors mon ami“, écrit en 1894, édité par l’auteur la même année.*

b) *„Les vieilles lettres“, écrit en 1897, publié à Moscou par M. Zeiwang la même année.*

Oper in einem Akt, Manuskript von 186 Seiten, russisch, nach dem Gedicht „Die Zigeuner“ von Puschkin.  
Datiert 1896.

**Orchesterbesetzung:** Piccolo, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten in B, 2 Fagotte; 2 Trompeten in B, 4 Hörner; 3 Posaunen und Tuba, Schlagzeug, Streicher.

Roman Bühler, Bündner im Russischen Reich, schreibt (p. 357): «...Hier [1896 in Baku] vollendete er wohl auch seine Oper in einem Akt „Aleko“, die er nach dem Helden aus Aleksander Puschkins Poem „Cygany“ (1824) benannt hat. Die Oper behält stellenweise die Originalverse von Puschkin bei. 1896 wurde sie am staatlichen Theater in Tiflis unter der Regie von V. L. Forkatti uraufgeführt.»

**Allegro risoluto**

G. B. Bernandt (Siehe vorhergehende Seite!) schreibt an Stella und Irsa Juon:

*Je peux ajouter à la liste des oeuvres de Pavel Fedorovitch que vous m'avez envoyée:*

*1. Opéra «Aleko» en un acte. Livret de V. J. Nemirovitch - Dantchenko [?] d'après le poème de Pouchkine „Les Tziganes“ (bohémiens). La première de cet opéra a eu lieu en août 1896 à Kislovodsk sous la direction de P. F. Juon. Ensuite on l'a joué à Tiflis le 21 février 1897 (ancien style). Le livret a été publié la même année, également à Tiflis. La partition et ... [fehlt in der Übersetzung] n'ont pas été édités.*

Der Programmzettel der Aufführung von 1897, das Libretto und Zeitungsausschnitte darüber sind in Juons Sammelheft erhalten.

Manuskript, komponiert auf Texte von Juons Tochter Stella. 1938. (Siehe biographisches Vorwort)

1. Le rêve (Rumba); 45 Takte

5. Berceuse; 2 Strophen à 45 Takte

2. Moi aussi (Tango); 2 Strophen à 47 Takte

3. Partir (Romance); 2 Strophen à 40 Takte

Die Nummern 6 und 7 wurden mit kleinen Korrekturen als

4. Les trains (Fox); 2 Strophen à 36 Takte

Op. 99 veröffentlicht (s. dort)

### 1. Le rêve (Rumba)

Au so - leil cou - chant Des pal - miers gé - ants Bri - se par - fu -

### 2. Moi aussi (Tango)

Oh, ces dé - li - cieux ma - tins\_ d - é -

### 3. Partir (Romance)

té, Aux fleurs frai - ches Un ra -

yon de so - leil un peu chaud L'air ti - è - de, le ciel ri - ant et beau Voi -

### 4. Les trains (Fox)

Quelle est - donc la chan - son des trains, Rou - lants de

### 5. Berceuse

Le soir de - scend si - len - cieux Sa dou - ceur ex - ha - le la paix

## A 12.1

Allegretto (11 Takte). „An Johanna.“ Signiert und datiert vom 17. 8.1924, Muri.  
Komponiert zur Taufe seines Patenkindes.

**Allegretto**

The musical score for 'Allegretto' consists of two systems of music. The first system shows the beginning with a piano (p) dynamic and a '8va' marking. The second system shows the end of the piece with a 'rall.' marking.

Autograph: Wurde der IJG von Frau Johanna Wittlin-Juon vermacht. Standort: Lausanne, BCU

## A 12.2

An Stella / **Willkommen daheim!** / Marsch komponiert von Papus (1934)

Besetzung: Triangel, Gong, Knarre, Tamburin, „Bumser“, Klavier,

Gesang: „Stelluli, Stellula, unser liebes Töchterlein, nun bist du wieder da, bist nicht mehr allein!“ Autograph.

**Marsch**

The musical score for 'Marsch' is a multi-stemmed score. It includes parts for Triangel, Gong, Knarre, Bumser, and Tamburin. The score is in 2/4 time and D major. It features a forte (f) dynamic and includes a 'tr' marking. The piece concludes with a 'tr' marking.

Lausanne, BCU: FPJ 79

## Bearbeitungen und theoretische Schriften

### Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten

- Bach, Joh. Sebastian**, Kleine Spielmusik in 5 Sätzen, Bearbeitung von Paul Juon, 2 Hefte, Schlesinger, 1935  
Lausanne, BCU: FPJ 89 und 90 (Partitur und Stimmen)
- Brahms, Johannes**, Ungarischer Tanz Nr. 4, Orchesterbearbeitung von Paul Juon, Simrock, Berlin 1908  
Lausanne, BCU: FPJ 88 (Partitur)
- Brahms, Johannes**, Concert Nr. 2, B-Dur für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters, Op. 83, Bearbeitung für 2 Pianoforte zu 8 Händen von Paul Juon, 2 Bde. Berlin, N. Simrock, o. J. (71 und 51 Seiten)  
Bern, IMW: XX BI 314
- Dvořák, Antonin**, Sinfonie Nr. 7, d-moll, Op. 70, Bearbeitung für Klavier solo von Paul Juon, N. Simrock,  
Berlin, 1900
- Dvořák, Antonin**, Sinfonie Nr. 9, e-moll, Op. 95, Bearbeitung für Klavier solo von Paul Juon, N. Simrock, 1899
- Sibelius, Jean**, Pelléas et Mélisande, Op. 46; Konzert für Violine mit Orchester, d-moll, Op. 47; Pohjola's Tochter, Op. 49; Sieben Lieder: Revisionen und Bearbeitungen von Paul Juon, Schlesinger, o. J.
- Quartett-Album** (Stimmen) Bearbeitungen nach Haydn, Mozart, russ. Volkslied etc.,  
Autograph im Archiv Lienau

### Theoretische Schriften

- Praktische Harmonielehre. Schlesinger Berlin 1901: I. Lehrbuch (67 Seiten) II. Aufgabenbuch (54 Seiten) FPJ  
Bern, IMW: TL h 1901/1
- Aufgabenbuch für den einfachen Kontrapunkt. Schlesinger Berlin 1910 (54 S.) FPJ
- Handbuch für Harmonie, 2. verbesserte Auflage, Zimmermann Leipzig, Riga, Berlin 1919 (67 S.) FPJ
- Harmonielehre und Kontrapunkt, 2. verb. Auflage, Zimmermann 1919 (YMCA) (68 +54 S.) FPJ
- Anleitung zum Modulieren, Schlesinger Berlin 1929 (24 S.) FPJ

### Übersetzungen aus dem Russischen

- Tschaikowsky, P[eter]. Leitfaden zum praktischen Erlernen der Harmonie, Leipzig 1899  
Bern, IMW: TL h 1899/1
- Tschaikowsky, Modest Il'ich, Das Leben Peter Tschaikowsky's, Moskau/Leipzig, 1903, 539 und 832 Seiten.  
Bern, IMW: B TSCHA 1900/1  
Gemeinsame Neuherausgabe durch Tschaikowsky-Gesellschaft und Int. Juon Gesellschaft 2011

## Erhaltene Autographen

Nummern ohne Angabe oder mit „Aut.“ sind von Juons Hand. Ms = andere Handschriften. (Angaben ohne Gewähr.)

### BCU Archives musicales, 6, Place de la Riponne - CP CH-1014 Lausanne

- 2 Nr 1 Früh wann... 3 Seiten
- 3 Margits Lied 7 Seiten
- 3a Ingeborgs Klage 33 Seiten
- 10 Sinfonie in fis-Moll, Partitur 181 Seiten
- 11 Streichquartett h-Moll, Partitur 42 S.+ Stimmen
- 35 Aus einem Tagebuch, Partitur 126 Seiten
- 59 Mysterien Part. (55 Seiten), Solo (8 Seiten),  
Klavierauszug (29 Seiten)
- 73 Arabesken 24 Seiten
- 83 Legende, 2 Partituren 55+43 Seiten
- 84 Bläserquintett, Entwurf Partitur und 3 Stimmen  
+ Klavierauszug 4händig 32 Seiten
- 86 Violinsonate h-Moll 31 Seiten
- 88 Violinkonzert a-Moll, Partitur 105 Seiten
- 93 Suite für grosses Orchester, Partitur 62 Seiten
- 99 3 Lieder Nr. 2 4 Seiten; Nr. 1+3 > A11
- A 5.1 Etude caractéristique 1888 3 Seiten
- A 6.1 Thema und Variationen 81 Seiten
- A 7 Sonata 1892, 28 Seiten
- A 8 Tempi passati 116 Seiten
- A 10 Aleko 186 Seiten
- A 11 Lieder 22 Seiten
- A 12 Willkommen daheim 7 Seiten

### Robert Lienau Musikverlag, Strubbergstr. 80 D-60489 Frankfurt/Main

- 1 Nr 4/5 Duettino u. Berceuse (Harmonium), 5+2 Seiten Ms
- 1 Nr 6 Petite Valse (V und Klav.), 4 Seiten Ms
- 2 Nr 1 Früh wann die Hähne krähn, 4 Seiten
- 5 Quartett D-Dur, 113 Seiten
- 5 Quartett D-Dur Reinschrift, Part u. Stimmen
- 6 Mörtelweibs Tochter, 2 Aut. 8+5 Seiten
- 7 Violinsonate A-Dur „Op. 3“, 62+7 Seiten
- 7A Romanze (für Bratsche oder Vcello), 1 + 1 + 7 S.
- 8 Märchen, 8+4 Seiten
- 9 Six Silhouettes, 9+8+43 Seiten
- 10 Sinfonie in fis-Moll, Stimmenmaterial
- 12 6 Clavierstücke, 43 Seiten
- 13 5 Lieder, 38 Seiten
- 14 Tanzrytmen (sic), Heft 1 und 2 je 31 Seiten
- 15 Bratschensonate, 48+10 Seiten
- 16 5 Stücke f. Streichorchester, Part. 50 S. + Stimmen
- 17 Trio a-Moll, 60+12+12 Seiten
- 18 Satyre und Nymphen, 34 Seiten
- 19 Drei Bagatellen, 9 Seiten
- 20 Kleine Suite, 10 Seiten
- 21 Drei Lieder, 15 Seiten, 2 Aut. in unterschiedlichen  
Tonlagen
- 22 Sextett, 106 Seiten Partitur
- 22A Sonate für 2 Klaviere, 87 Seiten Part
- 23 Sinfonie A-Dur, 276 Seiten Aut. Part. + Ms Stimmen  
id. Bearbeitung für Klavier 4händig, 120 Seiten
- 24 Neue Tanzrytmen (sic), 13+14+17 Seiten
- 25 Zwei Stücke, Part. (20 S.)+Klar.+Violine
- 26 Praeludien und Capricen, 49 Seiten
- 28 Vier Stücke f. V + Klav., 47+19 Seiten
- 28A Berceuse f. V + kl. Orchester, Stimmen

- 29 Streichquartett, Part. (55 Seiten)+Stimmen
- 30 Intime Harmonien, 49 Seiten
- 31 Vaegtervise, 65 Seiten Aut. + Ms.
- 32 Psyche, Klavier 4h. mit Text, ca 200 Seiten
- 33 Quintett, 114 S. Partitur
- 34 Divertimento, Part. 17 Seiten + Stimmen
- 36 Acht Bagatellen, 49+21 Seiten
- 37 Rhapsodie, 93 Seiten Part.
- 38 Mutter erzählt Märchen, 8+10+13 Seiten
- 39 Trio Caprice, 121+31+31 Seiten
- 39A Bearbeitung Klavier 4h., 40 Seiten
- 40 Serenadenmusik, 138 Seiten Part.
- 41 Tanzrytmen, 61 Seiten Spielpart.
- 42 Violinkonzert, 230 Seiten Part.
- 43 Sept Silhouettes, 39 Seiten
- 44 Quintett, 111 Seiten Part.
- 45 Konzertstück Part. 192 S. + Klavierauszug 197 S.
- 47A Bourrée, Bearb. V+Klav. Korrektorex
- 49 Konzert f. V, 211 Seiten Part.
- 50 Klavierquartett, 70 Seiten Part. Aut. + Stimmen
- 51 Divertimento, 61 Seiten Part. Aut. + Stimmen
- 53 Tempelbuch, 1. Aut.+ 1 Ms. (je 35 S. Part.)
- 54 Cellosonate, 40+9 Seiten
- 55 Dix esquisses, komplett
- 56 Moments lyriques, komplett
- 57 Besenbinder, Aufführungsmaterial, 1 Aut.+1 Ms
- 66 Reiterlied (für Schulchor)
- 67 Quartett, 79 Seiten Part.
- 71 Jotunheimen, 2 Korrekturdrucke
- 71 Jotunheimen, Aut. (unvollst.)
- 73 Arabesken, 29 Seiten Part.+Stimmen
- 76 Kakteen, 38 Seiten
- 85 Kl. Serenade, 33 Seiten Part.
- 87 Kl. Sinfonie, 31 Seiten Part. Aut. + Stimmen
- 94 Anmut und Würde, Material Ms. + Part. Druck
- 99 Drei Lieder, 12 Seiten
- A 5.2 Drei Sonatinen (Löwe), 30 Seiten Ms.
- A 5.3 Serenata f. Klavier, 4 Seiten
- A 6.2 Drei sinf. Skizzen, 21+7+23 Seiten Part.
- Quartett-Album (Bearbeitungen), Stimmen

### Richard Birnbach Verlag, Aubinger Strasse 9 D-82166 Gräfelfing-Lochham

- 88 Violinkonzert Nr. 3, Klavierauszug
- 89 Trio-Suite
- 90 Vier Klavierstücke
- 92 Divertimento für Streichorchester und Klavier

### F. E. C. Leuckart, c/o Musikverlag Thomi-Berg, Pasinger Strasse 38a, D-82152 Planegg bei München

Die Autographen von Op. 59, 68 (irrtümlich als Op. 67 bezeichnet), 69, 70, 74, 81 sind nicht mehr vorhanden, aber die Werke dieses Verlags sind noch im Handel.

## Tonaufnahmen der Schweizerischen Radiostudios

Op.	Titel	Ausführende	Datum
Schweizer Radio DRS, Studio Basel (Auskunft vom 28. 7. 1998)			
12	Sechs Klavierstücke	Hellmut Schoell	5. 10. 1965
16	Fünf Stücke f. Streichorchester	Howard Griffiths + Radio-Sinfonieorch. Basel	1992
21	Drei Lieder	Dorothea Galli + Urs Egli	1990
27	Kammersinfonie	Mario Venzago + Radio-Sinfonieorch. Basel	1993
29	Streichquartett a-Moll	Euler Quartett	1991
59	Mysterien	Thomas Blees + Maria Bergmann	18.12.1985
70	Litaniae	Göbel-Trio	16.12.1980
73	Arabesken	Bläserensemble Sabine Meyer	1987
78	Flötensonate	Regula Küffer + Emmy Bratschi-Kipfer	1991
82	Klarinettensonate	Peter Rieckhoff + Eckart Besch	4. 7. 1978
82	Klarinettensonate	Regula Schneider + Thomas Thüning	1991
84	Bläserquintett	Cosmoquintett	1994
	Trio-Miniaturen	Leroy-Trio	1993
Schweizer Radio DRS, Studio Zürich (Auskunft vom 14. 10. 1998)			
12	Sechs Konzertstücke	Rudolf am Bach (Kl)	6. 7. 1978
15	Violasonate	Andras von Tószeghi (Va) / Hedy Salquin (Kl)	7. 11. 1974
15	Violasonate	Rolf Studer (Va) / Anne-Marie Wehrle (Kl)	30.10.1958
45	„Episodes concertants“	Göbel-Trio Berlin	18.11.1982
70	Litaniae	Göbel-Trio Berlin	28. 3. 1983
78	Flötensonate	Martin Wendel (Fl) /Margrit Siberr (Kl)	19. 6. 1974
81	7 kl. Tondichtungen	W. Gerhardt (V) / K. Strub (V) / Th. Sack (Kl)	12. 6. 1951
84	Bläserquintett	Wiener Bläserensemble	14.11.1984
89	Suite (Trio)	W. Gerhardt (V) /W. Haefeli (Vc) /Th. Sack (Kl)	17.12.1953
	Trio-Miniaturen	Schubert-Weber-Trio	9. 11. 1981
Radio Suisse Romande RSR, Studio Lausanne (Auskunft vom 9. 10. 1998 und 2004)			
14/24	Tanzrhythmen	Hélène Calef, François Bou	2. 10. 2004
15	Sonate für Bratsche und Klavier	Jacques Dupré, Gisèle Giordano (piano)	17.10.1967
17	Klaviertrio a-moll	European Fine Arts Trio	2. 10. 2004
18/24	Trio Miniaturen	Trio Jean Françaix	?
18/24	Trio Miniaturen	Ensemble Fauré (F. Goilav, J. Semper, L. Kuster)	11.03.1979
18/24	Trio Miniaturen	Bernard Bellay, Jacques Dupré, Gisèle Giordano	29.11.1966
39	Trio Caprice	Altenberg Trio Wien	?
70	Litaniae	Altenberg Trio Wien	2. 10. 2004
73	Arabesken	Daphné Amori, Joachim Forlani, Nicolas Michel	2. 10. 2004
78	Flötensonate	Livia Bergamin, Claus-Christian Schuster	2. 10. 2004
82	Klarinettensonate	Thomas Friedli, François Margot	1991
82	Klarinettensonate	Joachim Forlani, Nicolas Le Roy	2. 10. 2004
86	Violinsonate h-moll	Sybille Tschopp, Isabel Tschopp	2. 10. 2004

Im FPJ gibt es eine lange gedruckte Liste, doch sind leider weder die Aufnahmen noch die Liste datiert. Titel: „Paul Juon, Einspielungen deutschsprachiger Rundfunkanstalten (unverbindlicher Auszug)“

## **Verzeichnisse**

Discographie

Bibliographie

Werkverzeichnis (nach Opuszahl)

Werkverzeichnis (nach Besetzung)

Register

## Discographie Paul Juon (CD)

Die Anzahl der auf CD eingespielten Werke wächst ständig und teilweise sind pro Stück mehrere Aufnahmen mit verschiedenen Interpreten greifbar. Andererseits sind gewisse Aufnahmen nicht mehr erhältlich.

Unsere Homepage [www.juon.org/Discographie](http://www.juon.org/Discographie) wird laufend aktualisiert. Details entnehmen Sie bitte dieser oder dem Fachhandel.

### Lieferbare Aufnahmen

Stand April 2010

Opus	Titel	Interpreten	Label	Nummer	EAN/UPC-Nummer
2	Zwei schlichte Lieder	Natalya Kraevsky, Sopran; Igor Kraevsky, Kl	Minstrel	MLCD 0701	0692863127927
3	Margit's Lied	Natalya Kraevsky, Sopran; Igor Kraevsky, Kl	Minstrel	MLCD 0701	0692863127927
5	Streichquartett (1896)	Niziol Quartett	MGB	6242	7613105640724
6	Lied 'Mörtelweib's Tochter'	Natalya Kraevsky, Sopran; Igor Kraevsky, Kl	Minstrel	MLCD 0701	0692863127927
7	Violinsonate A-dur	Alla Voronkova, Vl; Evelyne Dubourg, Kl	Etcetera	KTC 1194	8711801001135
7b	Romanze für Vla und Kl (aus Sonate für Vl und Kl)	Ensemble Chamäleon	Gallo	CD-876	7619918087626
8	Märchen für Vc und Kl	Ensemble Chamäleon	Gallo	CD-876	7619918087626
11	Streichquartett h-moll (1896)	Niziol Quartett	MGB	6242	7613105640724
12	Sechs Klavierstücke	Tomás Kramreiter, Kl	MGB	6196	7613064290206
12	Aus Klavierstücke, Nr. 1 - 3	G. Drost, Kl	Cavalli	CCD 123	4028183001238
13	Fünf Lieder	Natalya Kraevsky, Sopran; Igor Kraevsky, Kl	Minstrel	MLCD 0701	0692863127927
17	Klaviertrio a-moll	Altenberg Trio Wien	Challenge	CHLL 72002.2	0608917200225
18, 1	Satyre u. Nymphen 'Najaden am Quell'	Olga Samaroff, Kl	OPAL	OPA 9860	0727031986027
18/24	Trio-Miniaturen	Trio Jean Françaix	REM	311267 XCD	3397463112676
18/24	Trio-Miniaturen	Ensemble Chamäleon	Gallo	CD-876	7619918087626
18/24	Trio-Miniaturen	Trio Padeia	Tacet	58	4009850005803
18/24	Trio-Miniaturen	Paian-Trio	Coviello	COV 50502	4039956505020
18/24	Trio-Miniaturen	Trio B3 Classic	Warner	WE 833	5051442825251
18/24	aus Trio-Miniaturen 3, 6, 7	Trio Eléonore	Gallo (Guild)	CD-1233	0034060912331
18/24	aus Trio-Miniaturen 3, 6, 7	Trio Bornalie	Hera	02113	4025463021139
18/24	aus Trio-Miniaturen 18, 7 u. 24, 2	Trio Artemis	Gallo	1100	7619918110027
21	Drei Lieder	Natalya Kraevsky, Sopran; Igor Kraevsky, Kl	Minstrel	MLCD 0701	0692863127927
26	aus Präludien und Capricen	François Killian, Kl	kakteenland	(Privatverlag)	
27	Kammersinfonie	Mitglieder Tonhalle-Orchester Zürich	MGB	6243	7613105640748
28	aus 4 Stücke für Vl und Kl 'Arioso' und 'Berceuse'	Ensemble Chamäleon	Gallo	CD-876	7619918087626
28, 3	aus 4 Stücke für Vl und Kl 'Berceuse'	J. Heifetz	Idis	279	8021945000063
29	Streichquartett a-moll (1904)	Niziol Quartett	MGB	6242	7613105640724
33	Klavierquintett (1905)	Mitglieder Tonhalle-Orchester Zürich	MGB	6243	7613105640748
37	Klavierquartett Nr. 1, d-moll 'Rhapsodie'	Philharmonisches Klavierquartett Berlin	MGB	6244	7613105640762
37	Klavierquartett Nr. 1, d-moll 'Rhapsodie'	Ensemble Chamäleon	Gallo	CD-876	7619918087626
37	Klavierquartett Nr. 1, d-moll 'Rhapsodie'	O. Triendl, D. Gaede, H. Schlichtig, P. Bruns	CPO	777278	0761203727827
37	Klavierquartett Nr. 1, d-moll) 'Rhapsodie'	Ames Klavierquartett	DOR	93215	0053479321527
37	Klavierquartett Nr. 1, d-moll 'Rhapsodie'	Artis Klavierquartett	Profil Edition G. Hässler	PROL 7013	0881488701357
38	'Den Kindern zum Lauschen'	Tomás Kramreiter, Kl	MGB	6196	7613064290206
39	Klaviertrio 'Trio-Caprice'	Altenberg Trio Wien	Challenge	CHLL 72002.2	0608917200225
45	Tripelkonzert 'Episodes concertants'	European Fine Arts Trio, Kraukau, T. Bugaj	MGB	6202	7613064557521
46	aus Schelmenweisen, Nr. 2, 1	François Killian, Kl	kakteenland	(Privatverlag)	
47	Sonatine G-dur	Tomás Kramreiter, Kl	MGB	6196	7613064290206
50	Klavierquartett	Philharmonisches Klavierquartett Berlin	MGB	6244	7613105640762

Discographie Paul Juon (CD)

Opus	Titel	Interpreten	Label	Nummer	EAN/UPC-Nummer
50	Klavierquartett	O. Triendl, D. Gaede, H. Schlichtig, P. Bruns	CPO	777278	0761203727827
51	Divertimento	Cosmoquintett + T. Kramreiter, Kl	MGB	6152	7617020466094
51	Divertimento	Hexagon Ensemble	Etcetera	KTC 1246	8711801100487
54	Sonate Nr. 2, a-moll für Vc u. Kl	Pi-Chin Chien, Vc; Adrian Oetiker, Kl	MBG	6256	7613105640939
59	Mysterien für Vc und Orch.	Pi-Chin Chien, Philh. Orch Krakau: T. Bugaj	MGB	6202	7613064557521
60	Klaviertrio G-dur	Altenberg Trio Wien	Challenge	CHLL 72002.2	0608917200225
67	Streichquartett (1916)	Niziol Quartett	MGB	6242	7613105640724
69	Violinsonate F-dur	Alla Voronkova, Vl; Evelyne Dubourg, Kl	Etcetera	KTC 1194	8711801001135
70	Klaviertrio 'Litaniae'	Altenberg Trio Wien	Challenge	CHLL 72002.2	0608917200225
70	Klaviertrio 'Litaniae'	Schweizer Klaviertrio	MGB	6215	7613105639261
70	Klaviertrio 'Litaniae'	Trio Basilea	Cavalli	CCD 262	4028183002624
73	Trio d'Anches 'Arabesken'	Mitglieder Cosmoquintett	MGB	6152	7617020466094
76	Kakteen, 7 Klavierstücke	François Killian, Kl	kakteenland	(Privatverlag)	
78	Flötensonate	Thomas Strässle, Fl; Christian Zaugg, Kl	Pan Classics	10193	7619990101937
80	'In Futurum 2' (4 Klav'stücke)	Tomás Kramreiter, Kl	MGB	6196	7613064290206
82	Sonate für Klarinette u. Klav.	R. Weber, Cl; K. Tsuzuki, Kl	Ambitus	97879	4011392978798
83	Klaviertrio 'Legende'	Altenberg Trio Wien	Challenge	CHLL 72002.2	0608917200225
84	Bläserquintett	Cosmoquintett	MGB	6152	7617020466094
86	Violinsonate h-moll	Alla Voronkova, Vl; Evelyne Dubourg, Kl	Etcetera	KTC 1194	8711801001135
86	Violinsonate h-moll	H. Maile, Vl; H. Goebel, Kl	Thorofon	CTH 2044	4003913120441
89	Klaviertrio 'Suite'	Altenberg Trio Wien	Challenge	CHLL 72002.2	0608917200225
89	Klaviertrio 'Suite'	J. Erni, Chr. Müller, A. Ducommun	Gallo	GAL 1029	7619918102923
99	Drei Lieder	Natalya Kraevsky, Sopran; Igor Kraevsky, Kl	Minstrel	MLCD 0701	0692863127927
div.	'Dawn of Recording' (The Julius Block Cylinders)	Originalaufnahmen 1894 - 1915 u. a. mit Juon als Komponisten und Pianisten	Marston	53011-2 (3 CD)	0638335301129

**Nicht mehr lieferbare Aufnahmen**

Opus	Titel	Interpreten	Label	Nummer	EAN/UPC-Nummer
8	Märchen für Vc und Kl	Esther Nyffenegger, Vc; Desmond Wright, Kl	Musica Helv	MH CD 98.2	
14/24	Tanzrhythmen	Hélène Calef u. François Bou, Kl vierhändig	Quantum	QM 7022	
14/24	Tanzrhythmen	Isabel Beyer u. Harvey Dagul, Kl vierhändig	ISA FHMD	9672, 9673	
15	Bratschensonate	Mitglieder Trio Jean Françaix	REM	311267 XCD	3397463112676
15	Bratschensonate	S. Stepchenko, Vla; Z. Abolitz, Kl	Russian Disc	RD CD 10060	
17	Trio (Fsg Cl, Vc, Kl)	Trio Jean Françaix	REM	311267 XCD	3397463112676
18, 7	Satyre u. Nymphen 'Humoreske'	Desmond Wright, Kl	Musica Helv	MH CD 98.2	
18/24	Trio-Miniaturen	Trio Clarino	Phaedra	92032	
18/24	Trio-Miniaturen	Trio Festivo (Radio, 1995)	Activ classic	50/3034-2	
24, 2	Danse phantastique	Trio Festivo (Radio, 1990)	Activ	5/2667	
28	Vier Stücke	J. Heifetz; S. Chotzinov (hist. Aufn. 1920)	RCA	09026 617322	
29	Streichquartett a-moll (1904)	Euler Quartett	Cantando	9106	
34	Divertimento	Trio Jean Françaix	REM	311267 XCD	3397463112676
41	Tanzrhythmen	Isabel Beyer u. Harvey Dagul, Kl vierhändig	ISA FHMD	9674	
49	Violinkonzert Nr. 2, A-dur	Sibylle Tschopp, Stadtorch W'thur, N. Carthy	Musica Helv	MH CD 114.2	
54	Sonate Nr. 2, a-moll für Vc/Kl	Esther Nyffenegger, Vc; Desmond Wright, Kl	Musica Helv	MH CD 98.2	
56, 5	Moments lyriques 'Bagatelle'	Desmond Wright, Kl	Musica Helv	MH CD 98.2	
73	Trio d'Anches 'Arabesken'	Mitglieder Schweizer Bläserquintett	Discover	DICD 920 481	
78	Flötensonate	Aguilar Delgado Duo	Protone Rec	NRPR 2201	
84	Bläserquintett	Schweizer Bläserquintett	Discover	DICD 920 481	

## Bibliographie (Auswahl, Stand April 2010)

### Zeitungsartikel und Ähnliches (Konzertrezensionen sind nur ausnahmsweise erwähnt)

- |             |  |                     |  |
|-------------|--|---------------------|--|
| 1902        | Die Musik, I, p. 894 und p. 1583                                 | Wilhelm Altmann     | über Juons Op. 5, 7, 9, 15, 16, 17, 19.  |
| 1912.09.    | The Boston Music CO., 26 <sup>th</sup> Announcement of new music |                     |  |
| 1922.03.15  | Signale für die Musikalische Welt                                | Westermeyer, Karl   | Paul Juon  |
| 1926.06.11. | Allgemeine Musikzeitung, Berlin                                  | Preussner, Eberhard | Paul Juon  |
| 1930.05     | National Gramophonic Society, Notes on New Issues                |                     | Kammersinfonie Op. 27  |
| 1932.03.04. | Allgemeine Musikzeitung, Berlin                                  | Schwers, Paul       | Der sechzigjährige Paul Juon   |
| 1932.03.08. | Der Bund, Bern   | Kleefeld, Wilhelm   | Der Komponist Paul Juon  |
| 1941.12.    | Rätia IV Jg. Nr. 2   | Zinsli, Paul        | Zum Andenken Paul Juons  |
| 1975.04.10. | Feuille d' Avis de Vevey   | F. M.               | Images du Vevey d' autrefois   |
| 1983.06.    | Radio Zeitung Nr. 22   | Labhart, Walter     | P. J. – ein vergessener Schweizer K.   |
| 1984 / 1    | Terra Grischuna  | Labhart, Walter     | Vergessener Bündner Komponist: P. J.   |
| 1986.01.04. | Aargauer Tagblatt  | Labhart, Walter     | Zwischen Spätromantik und Moderne  |
| 1989.06.23. | Neue Zürcher Zeitung   | R. Kn.              | Kammermusik von P. J.  |
| 1989.08.12. | Neue Zürcher Zeitung   | Labhart, Walter     | Ein verhinderteter Wegbereiter ...   |
| 1989.08.29. | Bündner Zeitung  | P. A.               | (über die Luzerner Musikfestwochen)  |
| 1989 / 6    | Terra Grischuna  | Wanner, Kurt        | Von den Churer Domkantoren zum<br>Komponisten Martin Derungs („ein<br>Russland-Bündner wird wiederentdeckt“) |
| 1990.02.14. | Bündner Zeitung  | Labhart/zü.         | Quartett vom „russischen Brahms“   |
| 1990.08.20. | Badener Zeitung  | Labhart, Walter     | Ein „russischer Brahms“? Ein Plädoyer...   |
| 1990.08.21. | Bündner Zeitung  | Labhart, Walter     | P.- J. Bündner, Russe, Weltbürger  |
| 1990.08.31. | Bündner Zeitung  | P. A.               | Unterwegs zum Komponisten P. J.  |
| 1991.09.05  | Bündner Zeitung  | tb                  | Eine besondere Bündner Platte  |
| 1992.08.11. | Zürcher Oberländer   | Mattenberger, Urs   | Im klanglichen Wettstreit zu viert   |
| 1992.11.02. | Neue Zürcher Zeitung   | thg.                | (CD Streichquartette Juon und Barblan)   |
| 1993.08     | Programmbuch IMF Luzern  | Labhart, Walter     | 3 Artikel über Werke von Paul Juon   |
| 1996.05.21. | Bündner Tagblatt   | Labhart, Walter     | Ein Bündner im Banne Tschairowskys   |
| 1997 Nr. 36 | Mitteilungen der Walserversvereinigung                           | Wanner, Kurt        | Er schuf seine „eigenen Zwischentöne“  |
| 1998 Nr. 1  | Bündner Monatsblatt  | Badrutt, Thomas     | Paul Juon wird endlich entdeckt  |
| 2002 / 6    | Terra Grischuna  | Labhart, Walter     | Paul Juon, ein Bündner Spätromantiker<br>aus Russland  |

### Nachschlagewerke, Kataloge

- |         |   |                                       |
|---------|---|---------------------------------------|
| 1958    | MGG Bd 7 p. 389ff   | Langner, Thomas-M.                    |
| 1974    | Neue Deutsche Biographie 10   | Langner, Thomas-M.                    |
| 1980    | The New Grove Dictionary of Music ... Bd. 9 p. 752  | Gudger, William D.                    |
| 1930/86 | Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music Bd. 2 p. 42  | Evans, Edwin                          |
| 1986    | UTET Dizionario enc. univ. della musica ... Bd. 4<br>[Das hier irrtümlich in der Bibliographie aufgeführte Werk<br>von R. Stapelberg betrifft Fritz Jöde] |                                       |
| 1991    | Vom Alphornruf z. Synthesizerklang, p. 31-33<br>Ein Schweizer Vorläufer der var. Metren   | Labhart, Walter                       |
| 1997    | Katalog BCU Lausanne  | Matthey, Jean-Louis / Badrutt, Thomas |
| 2010    | Paul Juon, Leben und Werk, Chur 1998,<br>2. aktualisierte Auflage 2010  | Badrutt, Thomas                       |

### Bücher, Einzelpublikationen

- |          |               |   |                                 |
|----------|---------------|---|---------------------------------|
| 1908 ca. | Gräner, Georg | Paul Juon Trio-Caprice Op. 39                   | Schlesinger Musikführer Nr. 363 |
| 1908 ca. | Gräner, Georg | P. J. Violinkonzert h-Moll Op. 42               | Schlesinger Musikführer Nr. 366 |
| 1925     | Juon, Eduard  | Einiges über den Ursprung..., Bern 1925; p. 55f |                                 |

Bibliographie (Auswahl, Stand April 2010)

- |      |                     |  |
|------|---------------------|--|
| 1928 | Altmann, Wilhelm    | Handbuch für Streichquartettspieler Band II, p. 207-209 (Streichquartette)   |
| 1930 | Juon, Eduard        | Stammbaum des Maseiner Zweiges..., Bern 1930   |
| 1940 | Preussner, Eberhard | Paul Juon, Manuskript, Archiv Lienau   |
| 1989 | Labhart, Walter     | Kammermusikwerke von P. Juon (Musikpodium Zürich)  |
| 1991 | Bühler, Roman       | Bündner im Russischen Reich, Disentis 1991; p. 316f, 356ff, 527  |
| 2007 | Wehmeyer, Henning   | Der Komponist und Musikpädagoge Paul Juon (1872 - 1940) im Spiegel der Zeitschrift 'Die Musik'. Eine Dokumentation, Berlin, unveröffentlicht |
| 2007 | Wehmeyer, Henning   | Paul Juon (1872 - 1940) - Ein Komponist zwischen Romantik und Moderne Berlin, unveröffentlicht   |

### Archive

- |   |   |
|---|---|
| <p>Bibliothèque Cantonale et Universitaire (BCU),<br/>Lausanne</p>      | <p>Spezielle Dokumente der IJG<br/>- Originalkomposition zur Taufe von Juon's Tochter Johanna, 17. 8. 1924<br/>- Autograph Brief Juon's, seine Tochter Aja betreffend, Chemnitz 1920<br/>- Autograph Brief Juon's an Robert (Lienau?), Berlin 28. 3. 1933<br/>- Foto von Paul Juon mit eigenhändiger Unterschrift<br/>- 32 autographe Postkarten von Juon an seinen Verleger Lienau (+ 6 aus dem Umfeld)<br/>- Erstdruck des Divertimento op. 34 für Klarinette in B + 2 Violon (Partitur und Stimmen)<br/>- Foto (mit Rahmen) von P. Juon mit handschriftlicher Widmung an H. Chemin-Petit (Berlin, Januar 1929)</p> |
| <p>Akademie der Künste Berlin, Historisches Archiv<br/>Hanseatenweg</p> | <p>Bestand Preussische Akademie der Künste<br/>- Mitglieder/Person Paul Juon<br/>- Personnachrichten Musik, Person Musik 52, Paul Juon</p>  |
| <p>Universität der Künste Berlin,<br/>Universitätsarchiv</p>            | <p>Bestand 1, Nr. 105, Personalakte Paul Juon</p>   |

### Radiosendungen und Vorträge

- |             |  |
|-------------|--|
| 1951.08.03. | Studio Zürich, Sendung für die Rätoromanen (Elisa Perini)  |
| 1983.06.11. | DRS 2, Paul Juon, ein vergessener Schweizer Komponist (Walter Labhart)   |
| 1990.08.21. | Vortrag, Volkshochschule Chur<br>Paul Juon, ein bedeutender Bündner Komponist (Walter Labhart)   |
| 1992.11.05. | Radio rumantsch: Paul Juon – igl Brahms russ (Cristian Joos, G. A. Derungs, Th. Badrutt)   |
| 1998.05.11. | Bayern 4 (Klassik +)<br>Der Komponist Paul Juon (Ursula Adams)   |
| 1998.05.24  | Vortrag, Homburg/Saar<br>Paul Juon, seine Musik und sein Leben (Thomas Badrutt)  |
| 1999.01.20  | Vortrag, Musikschule Chur<br>Paul Juon und Otto Barblan; Juons Musikstil (Th. Badrutt)   |
| 1999.03.14  | Vortrag, Masein (Tagstein)<br>Paul Juon, Masein und Juons Flötensonate (Th. Badrutt)   |
| 1999.06.21  | RSR2, Espace 2<br>Portrait du compositeur Paul Juon (Jean-Pierre Amann)  |
| 2004.11.12  | RSR2, Espace 2<br>Lausanne, Conservatoire: Hommage à Paul Juon (Jean-Pierre Amann)   |
| 2010.05.18  | Vortrag, Stadtgalerie Chur<br>Akustische Grenzerfahrungen - Der pädagogische Komponist P. J. im Berlin der 20er Jahre (Henning Wehmeyer) |

## Werkverzeichnis nach Opuszahl

(Die Jahreszahlen ohne Klammern sind dem Verzeichnis WA entnommen)

Op. 1	Sechs Skizzen für Klavier	1894	1
Op. 2	Zwei schlichte Lieder	1895	2
Op. 3	Margit's Lied	1895	3
Op. 3 A	Ingeborg's Klage (Orchester)	(1894)	3
Op. 4	(fehlt) Sonate h-Moll für Violoncello:	1896	4
Op. 5	Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncello	1897	5
Op. 6	Mörtelweib's Tochter	1898	6
Op. 7	Sonate für Violine und Pianoforte	1896	7
Op. 8	Märchen, für Violoncello und Klavier	1897	8
Op. 9	Silhouettes pour 2 violons et Piano	1899	9
Op. 10	Sinfonie in fis-Moll	1895	11
Op. 11	Streichquartett in h-Moll	1895	12
Op. 12	Sechs Klavierstücke	1898	13
Op. 13	Fünf Lieder	1900	14
Op. 14	Tanzrhythmen für Klavier 4händig, Heft 1 und 2	1900	15
Op. 15	Sonate für Bratsche und Klavier, D-Dur	1901	16
Op. 16	Fünf Stücke für Streichorchester	1901	17
Op. 17	Klavier-Trio Nr. 1 in a-Moll	1902	18
Op. 18	Satyre und Nymphen, 9 Miniaturen für Klavier	1902	19
Op. 19	Drei Bagatellen für Violine mit Klavierbegleitung	1901	20
Op. 20	Kleine Suite für Klavier	1902	21
Op. 21	Drei Lieder	1902	22
Op. 22	Sextett für 2 V, Vla, 2 V'celli und Klavier	1899	23
Op. 22A	Sonate für 2 Klaviere (nach dem Sextett)		23
Op. 23	Sinfonie in A-Dur	1903	25
Op. 24	Tanzrhythmen für Klavier 4händig, Heft 3, 4 und 5	1903	26
Op. 25	Zwei Stücke, Klarinette und Klavier	1904	27
Op. 26	Praeludien und Capricen (Klavier)	1904	28
Op. 27	Kammersinfonie	1905	30
Op. 28	Vier Stücke (Violine und Klavier)	1905	31
Op. 29	Quartett in a-Moll	1905	32
Op. 30	Intime Harmonien (Klavier)	1906	33
Op. 31	Wächterweise, nach dänischen Volksliedern	1904	35
Op. 32	Psyche (Klavier)	1905	36
Op. 32 A	Ballet-Suite (Orchester)	1905	37
Op. 33	Quintett für V, 2 Vla, V'cello und Klavier	1906	39
Op. 34	Divertimento für Klarinette in B und zwei Violen	1905	40
Op. 35	Aus einem Tagebuch (Orchester)	1906	41
Op. 36	Bagatellen (Violine und Klavier)	1906	42
Op. 37	Rhapsodie (Klavierquartett No. 1) in d-Moll	1907	44
Op. 38	Den Kindern zum Lauschen (Klavier)	1907	45
Op. 39	Trio-Caprice (nach „Gösta Berling“)	1907	47
Op. 40	Eine Serenadenmusik	1907	48
Op. 41	Tanzrhythmen, für Klavier zu vier Händen	1908	49
Op. 42	Violinkonzert in h-Moll	1908	50
Op. 43	Silhouettes pour 2 Violons et Piano (2me Série)	1908	52
Op. 44	Quintett (Klavier und Streicher)	1909	54
Op. 45	Konzertstück („Tripelkonzert“)	1910	55
Op. 46	Zwei Schelmenweisen (Klavier)	1910	56
Op. 47	Sonatine (Klavier)	1910	57
Op. 48	Vier Miniaturen (Klavier)	1910	58
Op. 49	Violinkonzert in A-Dur	1911	59
Op. 50	Klavierquartett (Nr. 2)	1911	60
Op. 51	Divertimento für Bläserquintett und Klavier	1912	61
Op. 52	Zwei kleine Stücke für Violine und Klavier	1912	63
Op. 53	Im goldenen Tempelbuch verzeichnet	1912	64
Op. 54	Sonate für Violoncello und Klavier	1912	65
Op. 55	Dix esquisses (Klavier)	1913	66
Op. 56	Moments Lyriques (Klavier)	1913	68
Op. 57	Die armseligen Besenbinder	1913	70
Op. 58	Zwei kleine Walzer (leicht) (Klavier)	1914	71

Werkverzeichnis nach Opuszahl

Op. 59	Mysterien	1914	72
Op. 60	Trio für Violine, Violoncello und Klavier (G-Dur)	1915	73
Op. 61	Zwei Walzer (Klavier)	1915	74
Op. 62	Zwei Suiten für Klavier	1916	75
Op. 63	(fehlt) Österreichisches Reiterlied	1915	75
Op. 64	Acht Violinstücke mit Klavierbegleitung	1915	76
Op. 65	Vier Klavierstücke	1915	78
Op. 66	Reiterlied	1915	78
Op. 67	Streichquartett (Nr. 3)	1916	79
Op. 68	Suite „Aus alter Zeit“ für Klavier zu vier Händen	1917	80
Op. 69	Sonate Nr. 2 für Violine und Klavier (F-Dur)	1917	81
Op. 70	Litaniae, Tondichtung für Klaviertrio	1918	82
Op. 71	Jotunheimen, Tondichtung für zwei Klaviere	1919	84
Op. 72	5 Compositions for Violin and Piano	1920	85
Op. 73	Arabesken: Kleines Trio für Ob, B-Klar und Fag	(1940)	86
Op. 74	Kinderträume (Klavier)	1922	87
Op. 75	Die Unzertrennlichen, Leichte Stücke für Kl. 4händig	1922	88
Op. 76	Kakteen, 7 Klavierstücke	1923	89
Op. 77	Fünf Klavierstücke	1922	90
Op. 78	Sonate für Flöte und Klavier	1923	91
Op. 79	Fünf Tongedichte (Klavier)	1923	92
Op. 80	In Futurum 2 (Klavier)	1925	93
Op. 81	Sieben kleine Tondichtungen für 2 V und Klav	1926	94
Op. 82	Sonate für B-Klarinette und Klavier	1923	95
Op. 83	„Legende“ für Klavier, Violine und Violoncell	1927	96
Op. 84	Bläserquintett	1928	97
Op. 85	Serenade für Streichorchester	1928	98
Op. 86	Sonate für Violine und Klavier	1929	99
Op. 87	Kleine Sinfonie für Streichorchester	1929	100
Op. 88	Violinkonzert in a-Moll (Nr. 3)	1930	101
Op. 89	Suite für Violine, Violoncello und Klavier	1931	102
Op. 90	Vier Klavierstücke	1932	103
Op. 91	6 leichte Klavierstücke für die Jugend	1932	104
Op. 92	Divertimento für Streichorchester	1933	105
Op. 93	Suite in 5 Sätzen für grosses Orchester	1935	106
Op. 94	Anmut und Würde, Suite für Orchester	1936	108
Op. 95	Rhapsodische Sinfonie	1937	109
Op. 96	Tanz-Capricen	1938	110
Op. 97	Burletta, für Violine und Orchester	1939	112
Op. 98	Sinfonietta capricciosa	1939	113
Op. 99	Drei Lieder mit Klavierbegleitung	(1941)	114
A 1.1	Trio-Miniaturen	(1920)	115
A 1.2	Kleine Suite (Klavier 4-händig, nach Op. 16)	(1900)	116
A 2.1	Jüdische Volkslieder	(1920)	117
A 2.2	Russische Volkslieder	(1920)	119
A 2.3	Slavische Volkslieder	(1920)	121
A 3.1	Mosaik I ( Gösta Berling)	(1922)	122
A 3.2	Mosaik II (Erinnerungen)	(1922)	123
A 3.3	Mosaik III (Gedichte)	(1922)	124
A 4.1	Manuskript Aja I	(1888-90)	125
A 4.2	Manuskript Aja II	(o. J.)	128
A 5.1	Etude caractéristique	(1888)	130
A 5.2	Drei Sonatinen	(o. J.)	131
A 6.1	Thema und Variationen	(o. J.)	132
A 6.2	Drei sinfonische Skizzen	(o. J.)	133
A 7	Sonata	(1892)	134
A 8	Tempi passati	(1893)	135
A 9	Dva romansa	(1894)	136
A 10	Aleko	(1896)	137
A 11	Lieder (Manuskript)	(1938)	138
A 12	Willkommen daheim	(1934)	139
	Bearbeitungen und theoretische Schriften		140

## Werkverzeichnis nach Besetzung

Klarinette und Klavier	Zwei Stücke	Op. 25	27
Klavier	Sechs Skizzen	Op. 1	1
Klavier	Sechs Klavierstücke	Op. 12	13
Klavier	Satyre und Nymphen, Neun Miniaturen	Op. 18	19
Klavier	Kleine Suite	Op. 20	21
Klavier	Praeludien und Capricen	Op. 26	28
Klavier	Intime Harmonien	Op. 30	33
Klavier	Psyche	Op. 32	36
Klavier	Den Kindern zum Lauschen	Op. 38	45
Klavier	Zwei Schelmenweisen	Op. 46	56
Klavier	Sonatine	Op. 47	57
Klavier	Vier Miniaturen	Op. 48	58
Klavier	Dix esquisses	Op. 55	66
Klavier	Moments Lyriques	Op. 56	68
Klavier	Zwei kleine Walzer (leicht)	Op. 58	71
Klavier	Zwei Walzer	Op. 61	74
Klavier	Zwei Suiten	Op. 62	75
Klavier	Vier Klavierstücke	Op. 65	78
Klavier	Kinderträume	Op. 74	87
Klavier	Kakteen, 7 Klavierstücke	Op. 76	89
Klavier	Fünf Klavierstücke	Op. 77	90
Klavier	Fünf Tongedichte	Op. 79	92
Klavier	In Futurum 2	Op. 80	93
Klavier	Vier Klavierstücke	Op. 90	103
Klavier	6 leichte Klavierstücke für die Jugend	Op. 91	104
Klavier, 4händig	Tanzrhythmen, Heft 1 und 2	Op. 14	15
Klavier, 4händig	Tanzrhythmen, Heft 3, 4 und 5	Op. 24	26
Klavier, 4händig	Tanzrhythmen	Op. 41	49
Klavier, 4händig	Suite „Aus alter Zeit“ für Klavier zu vier Händen	Op. 68	80
Klavier, 4händig	Die Unzertrennlichen, Leichte Stücke	Op. 75	88
Klavier, 4händig	Kleine Suite (nach Op. 16)		116
Klaviere, zwei	Jotunheimen, Tondichtung für zwei Klaviere	Op. 71	84
Klaviere, zwei	Sonate, nach dem Sextett	Op. 22A	23
Konzert, Tripel-	Konzertstück („Episodes concertantes“)	Op. 45	55
Konzert, Violin-	Violinkonzert Nr. 1 in h-Moll	Op. 42	50
Konzert, Violin-	Violinkonzert Nr. 2 in A-Dur	Op. 49	59
Konzert, Violin-	Violinkonzert in a-Moll (Nr. 3)	Op. 88	101
Konzert, Violin-	Burletta, für Violine und Orchester	Op. 97	112
Konzert, Violoncello-	Mysterien	Op. 59	72
Lied	Zwei schlichte Lieder	Op. 2	2
Lied	Margit's Lied	Op. 3	3
Lied	Mörtelweib's Tochter	Op. 6	6
Lied	Fünf Lieder	Op. 13	14
Lied	Drei Lieder	Op. 21	22
Lied	Drei Lieder mit Klavierbegleitung	Op. 99	114
Lied	(fehlt) Österreichisches Reiterlied	Op. 63	75
Lied (Schulchor)	Reiterlied	Op. 66	78
Orchester	Ingeborg's Klage	Op. 3a	3
Orchester	Sinfonie in fis-Moll	Op. 10	11
Orchester	Sinfonie in A-Dur	Op. 23	25
Orchester	Wächterweise, Fantasie nach dänischen Volksliedern	Op. 31	35
Orchester	Ballet-Suite	Op. 32A	37
Orchester	Aus einem Tagebuch	Op. 35	41
Orchester	Eine Serenadenmusik	Op. 40	48
Orchester	Suite in 5 Sätzen	Op. 93	106
Orchester	Anmut und Würde, Suite	Op. 94	108
Orchester	Rhapsodische Sinfonie	Op. 95	109
Orchester	Tanz-Capricen	Op. 96	110
Orchester	Sinfonietta capricciosa	Op. 98	113
Orchester, Kammer-	Kammersinfonie	Op. 27	30
Orchester, Kammer-	Im goldenen Tempelbuch verzeichnet	Op. 53	64
Orchester, Kammer-	Die armseligen Besenbinder	Op. 57	70
Orchester, Streich-	Fünf Stücke	Op. 16	17

Werkverzeichnis nach Besetzung

Orchester, Streich-	Serenade für Streichorchester	Op. 85	98
Orchester, Streich-	Kleine Sinfonie für Streichorchester	Op. 87	100
Orchester, Streich-	Divertimento	Op. 92	105
Quartett, Klavier-	Rhapsodie (Klavierquartett No. 1) in d-Moll	Op. 37	44
Quartett, Klavier-	Quartett (Nr. 2)	Op. 50	60
Quartett, Streich-	Quartett	Op. 5	5
Quartett, Streich-	Streichquartett in h-Moll	Op. 11	12
Quartett, Streich-	Quartett in a-Moll	Op. 29	32
Quartett, Streich-	Streichquartett (Nr. 3)	Op. 67	79
Quintett, Bläser-	Quintett	Op. 84	97
Quintett, Klavier-	Quintett für V, 2 Vla, V'cello und Klavier	Op. 33	39
Quintett, Klavier-	Quintett Nr. 2	Op. 44	54
Sextett	Divertimento für Bläserquintett und Klavier	Op. 51	61
Sextett, Klavier-	Sextett für 2 V, Vla, 2 V'celli und Klavier	Op. 22	23
Sonate, Bratschen-	Sonate, D-Dur	Op. 15	16
Sonate, Flöten-	Sonate für Flöte und Klavier	Op. 78	91
Sonate, Klarinetten-	Sonate für B-Klarinette und Klavier	Op. 82	95
Sonate, Violin-	Sonate in A-Dur	Op. 7	7
Sonate, Violin-	Sonate Nr. 2 für Violine und Klavier	Op. 69	81
Sonate, Violin-	Sonate für Violine und Klavier	Op. 86	99
Sonate, Violoncello-	(fehlt) Sonate h-Moll	Op. 4	4
Sonate, Violoncello-	Sonate in a-Moll	Op. 54	65
Trio	Divertimento für Klarinette in B und zwei Violon	Op. 34	40
Trio d'Anches	Arabesken: für Oboe, Klarinette und Fagott	Op. 73	86
Trio, Klavier-	Klavier-Trio Nr. 1 in a-Moll	Op. 17	18
Trio, Klavier-	Trio-Caprice (nach „Gösta Berling“)	Op. 39	47
Trio, Klavier-	Trio in G-Dur	Op. 60	73
Trio, Klavier-	Litaniae, Tondichtung	Op. 70	82
Trio, Klavier-	„Legende“ für Klavier, Violine und Violoncell	Op. 83	96
Trio, Klavier-	Suite für Violine, Violoncello und Klavier	Op. 89	102
Violine und Klavier	Drei Bagatellen	Op. 19	20
Violine und Klavier	Vier Stücke	Op. 28	31
Violine und Klavier	Humoreske (Op. 30, Nr. 10 und 11, bearbeitet von M. Press)		33
Violine und Klavier	Bagatellen	Op. 36	42
Violine und Klavier	Zwei kleine Stücke	Op. 52	63
Violine und Klavier	Acht Violinstücke mit Klavierbegleitung	Op. 64	76
Violine und Klavier	5 Compositions	Op. 72	85
Violinen, Klavier und 2	Silhouettes pour 2 violons et Piano	Op. 9	9
Violinen, Klavier und 2	Silhouettes pour 2 Violons et Piano (2me Série)	Op. 43	52
Violinen, Klavier und 2	Sieben kleine Tondichtungen	Op. 81	94
Violoncello und Klavier	Märchen	Op. 8	8
<b>Werke ohne Opuszahl</b>			
Klavier	Mosaik I	A 3.1	122
Klavier	Mosaik II	A 3.2	123
Klavier	Mosaik III	A 3.3	124
Klavier	Etude caractéristique	A 5.1	130
Klavier	Drei Sonatinen (nach Carl Löwe)	A 5.2	131
Klavier, 4-händig	Kleine Suite (nach Op. 16)	A 1.2	116
Klavier und Schlagzeug	Willkommen daheim	A 12	139
Lied	Jüdische Volkslieder	A 2.1	117
Lied	Russische Volkslieder	A 2.2	119
Lied	Slavische Volkslieder	A 2.3	121
Lied	Dva romansa	A 9	136
Lied	Lieder (Manuskript)	A 11	138
Oper	Tempi passati	A 8	135
Oper	Aleko	A 10	137
Orchester	Thema und Variationen	A 6.1	132
Orchester	Drei sinfonische Skizzen	A 6.2	133
Sonate, Violin-	Sonata 1892	A 7	134
Trio, Klavier-	Trio-Miniaturen	A 1	115
	Manuskript Aja I	A 4.1	125
	Manuskript Aja II	A 4.2	128
	Bearbeitungen und theoretische Schriften		140

## Register

- A**
- ABC-Walzer Op. 19: 20  
 Ach ihr dunklen Nächte...: 120  
 Albumblatt: 129  
 Ale, lule, lule...: 118  
 Aleko: E 7, E 5, 137  
 Altenberg Trio Wien: E 64  
 Altmann, Wilhelm: E 46  
 Am Schlehdorn ...: 14  
 Am Waldquell: 125  
 Andacht/Ahnung: 129  
 Anleitung zum Modulieren: 140  
 Anmut und Würde: E 17, E 19, E 71, 108  
 Arabesken: E 22, E 66, 86  
 Arensky, Anton: E 7, E 13  
 Arioso: 31  
 Arlequin: 66  
 Armande (Ama). Siehe Hegner-Günthert, Marie  
 Árva: 63  
 Au soleil couchant...: 138  
 Auf dem kleinen Herd...: 118  
 Aufgabenbuch für den einfachen Kontrapunkt: 140  
 Aus alter Zeit  
 Op. 48: 58  
 Op. 68: 80  
 Aus einem Tagebuch: E 70  
 Aus weissen Wolken ...: 14  
 Autographen, erhaltene: 141
- B**
- Bach, Joh. Sebastian: 140  
 Bagatelle Op. 56: 68  
 Bagatellen  
 Op. 19: 20  
 Op. 36: 42  
 Baku: E 10, E 13  
 Ballade  
 Op. 3a: 3  
 Op. 6: 6  
 Op. 12: 13  
 Op. 28: 31  
 Op. 64: 76  
 Barblan, Otto: E 10  
 Barcarole  
 Op. 19: 20  
 Op. 81: 94  
 Bargiel, Woldemar: E 7, E 13, E 14, E 29  
 BCU: E 3, E 26  
 Beethovenpreis: E 15  
 Beim Spiel Op. 74: 87  
 Berceuse  
 (Lied): 138  
 Op. 1: 1  
 Op. 28: 31  
 Op. 38a: 46  
 Op. 56: 69  
 Berg, Alban: E 16  
 Bernandt, Grigori B.: 136, 137  
 Besenbinder, Die armseligen: E 61, 70  
 Besinnlichkeit Op. 90: 103  
 Bibliotheken: E 76
- Bienchen, Bienchen wiegt sich ...: 14  
 Bizarrerie  
 Op. 9: 9  
 Op. 55: 67  
 Bläserquintett: E 67  
 Block, Julius I.: E 10, E 26  
 Bourrée  
 Op. 47: 57  
 Op. 68: 80  
 Brahms, Johannes: 140  
 Brahms, russischer: E 29  
 Bratschenonate: E 37, E 64, 16  
 Brief, letzter: E 23  
 Bühnenwerke: E 61  
 Burleske  
 Op. 64: 76  
 Burletta  
 Op. 81: 94  
 Op. 97: E 22, E 71, 112  
 Busch, Fritz: E 20
- C**
- Canzona Op. 12: 13  
 Canzonetta  
 Op. 1: 1  
 Op. 36: 42  
 Op. 55: 66  
 Op. 64: 77  
 Capriccietto Op. 81: 94  
 Capriccio Op. 12: 13  
 Cellosonate: E 64  
 Chant d'amour: 85  
 Chant du berceau Op. 72: 85  
 Chant russe Op. 56: 69  
 Charakterbezeichnungen: E 56  
 Chemin-Petit, Hans: E 17  
 Ciacona  
 Op. 68: 80, Op. 81: 94  
 Compositions, Five: 85  
 Conte mystérieux Op. 9: 9  
 Cortège Op. 56: 69  
 Cosmoquintett: 61  
 Cygany: 137
- D**
- Dämmerstunde daheim Op. 80: 93  
 Danse grotesque Op. 55: 67  
 Danse phantastique: 115  
 Dehmel, Richard: 14  
 Den Kindern zum Lauschen: E 59  
 Discographie: 144/145  
 Divertimento  
 Op. 34: E 66, 40  
 Op. 51: E 67, 61  
 Op. 92: 105  
 Dix esquisses: 66  
 Douleur Op.9: 9  
 Drei Schwestern Op. 99: 114  
 Drei Sonatinen (Manuskript): 131  
 Dronning Dagmar: 35  
 Drüben am Wegesrand: E 55, 75  
 Dryadenreigen Op. 18: 19  
 Du mein Bach...: 120  
 Duettino Op. 1: 1  
 Düsseldorf: E 20
- Dva romansa: 136  
 Dvořák: 140
- E**
- Eberesche, du blanke...: 119  
 Eichendorff: E 54  
 Ein Abschiedsgruss: 129  
 Ein blasser Morgenhimmel: 114  
 einsame Pfeifer, Der: E 41  
 Einst und Jetzt: 128  
 Elegie. S. auch Violinkonzert in A-Dur  
 Op. 1: 1  
 Op. 16: 17  
 Op. 64: 77  
 Op. 72: 85  
 Trio-Miniaturen: 115  
 Elégie  
 Op. 56: 68  
 Elfchen: 33  
 Episode: 33  
 Episodes concertants S. Konzertstück  
 Erguine, Aja: E 3  
 Erinnerung: 14, 129  
 Es brüllt und stöhnt...: 121  
 Es regnet Op. 74: 87  
 Es sassen holde Mägdelein...: 119  
 Etude  
 Op. 12: 13  
 Op. 36: 43  
 Op. 56: 69  
 Etude caractéristique (1888): 130  
 Etude de concert: 125  
 Evers: 14  
 Exotisches Intermezzo  
 Op. 34: 40  
 Op. 65: 78
- F**
- Fahrt in die Unterwelt: 37  
 Farfalla Op.58: 71  
 Flötensonate: E 30, E 64  
 Flüchtige Schatten Op. 94: 108  
 Fonds Paul Juon: E 3  
 Freudentanz: 38  
 Frithiofs Saga: E 57, 3  
 Früh, wann die Hähne krähen: 2  
 Frühlings-Gruss: 125  
 Fughetta Op. 92: 105  
 Fünf Stücke für Streichorchester: 17  
 Für mein liebes, liebes...: 121
- G**
- Gavotte Op. 68: 80  
 gefangene Russe Op. 80: 93  
 Geht ein grauer Mann ...: 22  
 Ging eine Maid...: 121  
 Göbel-Trio: E 70  
 Gondoliera Op. 92: 105  
 Gösta Berling: 44, 47  
 Götterhochzeit: 38  
 Gouvernante, Die Op. 74: 87  
 Gräner, Georg: E 46  
 Gretschaninoff: E 19  
 Gute Nacht Op. 75: 88  
 Guten Morgen Op. 75: 88

## Register

- H**
- Haas, Joseph: E 16  
Hab' acht, vergänglicher...: 119  
Hampelmann, Der Op. 74: 87  
Hamsun: E 70  
Hamsun, Knut: 72  
Handbuch für Harmonie: 140  
Harmonielehre und Kontrapunkt: 140  
Hauer, Matthias: E 16  
Haug, Hans: E 71  
Hauptmann, Carl: E 61, 64, 70  
Hegner-Günthert, Marie: E 7, E 27  
Heimchen, Das: 46  
Heitere Weise Op. 65: 78  
Hirtenknabe, Der Op. 74: 87  
Hoch in den Lüften Op. 91: 104  
Hoffnung: 125  
Holz, Arno: 14  
Hörst du das Sternchen Op. 91: 104  
Hřimalý: E 7  
Humoreske  
    Op. 12: 13  
    Trio-Miniaturen: 115  
Humoreske Op. 30a  
    bearb. von M. Press: 34  
Humoresque  
    Op. 72: 85
- I**
- Ibsen: E 54, E 56  
Ich erinnere mich: 114  
Ich kam zu einer Wiese ....: 22  
Idylle Op. 9: 9  
Im Gänsenmarsch Op. 75: 88  
Im Schmollwinkel Op. 91: 104  
Impromptu Op. 81: 94  
In der schwarzen Schmiede...: 120  
In Erwartung: 129  
In Futurum 2: 93  
Ingeborgs Klage: E 56, 3  
Instrumentalkonzerte: E 70  
Intermezzo  
    Op. 12: 13  
    Op. 30: 33  
    Op. 32: 36  
    Op. 55: 67  
    Op. 56: 68  
    Op. 81: 94  
Interpretationsanweisung: E 62  
Intime Harmonien: E 58, 33  
Intimité Op. 56: 68  
Irrlichtertanz: 36
- J**
- Ja tebe ničego...: 136  
Janáček: E 29  
Joachim, Joseph: E 7, E 10, E 14  
Jotunheimen: E 61, 84  
Jugend: 14  
Jungburschen ziehen aus Op. 80: 93  
Juon  
    Boris: E 8  
    Eduard: E 8, E 11  
    Emilie: E 8  
    Helene: E 8  
    Ina: E 8  
    Konstantin: E 8  
    Mila: E 8  
    Mili: E 8, E 9  
    Simon: E 8  
    Theodor: E 7, E 8  
    Viktor: E 8  
    Juon Gesellschaft: E 25
- K**
- Kakteen: E 62, 89  
Kammermusik: E 10, E 12, E 63  
Kammersinfonie: E 7, E 24, E 67, 30  
Kannst du die alten Lieder ...: 14  
Karnevalsmarsch Op. 36: 42  
Kaukasisches Ständchen Op. 93: 107  
Kindern zum Lauschen, Den: 45  
Kinderträume: E 61, 87  
Klage der Gattin: 14  
Klarinettensonate: E 64  
Klavierquartette: E 66  
Klavierquintett  
    Op. 33: E 24  
    Op. 34 (Brahms): E 46, E 52  
Klavierquintette: E 67  
Klavierstücke  
    Op. 12: 13  
    Op. 77: 90  
    Op. 90: 103  
    Op. 91: 104  
Klaviertrio  
    (Jugendwerk): 127  
    Op. 17: 18  
    Op. 39: E 24, 47  
    Op. 60: 73  
    Op. 70: 82  
    Op. 83: 96  
    Op. 89: 102  
Klaviertrios: E 64  
Kleine Ballade Op. 16: 17  
Kleine Sinfonie: 100  
Kleine Suite (nach Op. 16): 116  
Kleine Suite Op. 20: E 58, 21  
Koechlin: E 29  
Konzertstück: 55  
Kurmann, Nicole: E 45
- L**
- Labhart, Walter: E 3, E 24, 146  
Lagerlöf, Selma: E 65, E 66  
Ländler  
    Op. 34: 40  
    Op. 62: 75  
    Op. 64: 76  
    Op. 75: 88  
    Op. 92: 105  
Langner, Thomas-M.: E 3  
Le soir descend...: 138  
Lebet wohl, ihr Mädchen...: 119  
Legende Op. 83: E 41, E 66, 96  
Leise, leise spiele...: 121  
letzte Werke: E 70  
Liebesgang: 36  
Liebesgesang und Lilienwalzer: 37  
Liebeständelei Op. 18: 19  
Lied Op. 74: 87  
Lieder  
    für Stella: 138. S. auch Op. 99  
    Op. 2: 2  
    Op. 13: 14  
    Op. 21: 22  
    Op. 99: E 21, E 55, 114  
Lienau (Memoiren): E 11  
Lilienmädchen-Walzer: 36  
Liszt-Stipendium: E 13  
Litaniae: E 34, E 65, 82  
Löwe, Carl: 131
- M**
- Maitag Op. 75: 88  
Manuskript Aja  
    I: 125  
    II: 128  
Märchen  
    Op. 8: E 64, 8  
    Op. 21: 22  
Märchen sitzt im Wald: 22  
Margits Lied Op. 3: E 54, E 56, 3  
Marsch  
    Op. 19: 20  
    Op. 93: 107  
Masein: E 7, E 10  
Mazurka  
    (Aja I): 126  
    (Aja II): 128  
    Op. 64: 77  
Meine Mutter is a brave Frau: E 54, 6  
melancholische Hampelmann, Der: 58  
Mélancolie Op.55: 66  
Melodie  
    Op. 36: 42  
    Op. 64: 76  
Mendelssohnpreis: E 10, E 13  
Menuet  
    Op. 56: 68  
Menuett  
    Op. 75: 88  
Menuetto  
    Op. 68: 80  
Miniaturen, Vier: 58  
Möckel, Otto: E 11  
Moi aussi: 138  
Moments Lyriques: 68  
Mörke, Eduard: E 54  
Mörtelweib's Tochter: 6  
Mörtelweib's Tochter: E 54  
Mosaik  
    Erinnerungen: 123  
    Gedichte: 124  
    Gösta Berling: 122  
Mundharmonika Op. 74: 87  
Musette miniature Op. 9: 10  
Musette Op. 62: 75  
Mussorgskij, Modest: E 51  
Mutter an der Wiege, Die: 58  
Mutter erzählt Märchen: 45  
Mutti spricht Op. 74: 87  
Mysterien: E 70, 72

## Register

### N

Nachlass: E 26  
 Nachteinsamkeit Op. 94: 108  
 Nächtlicher Aufzug Op. 90: 103  
 Nachtstück  
   Op. 34: 40  
   Op. 93: 106  
 Najaden am Quell Op. 18: 19  
 Napaie in tiefer Betrübnis Op. 18: 19  
 Neckisches Spiel Op. 94: 108  
 Nicht der Sturm ist's...: 119  
 Nocturne: 128  
 Nordisch Op. 36: 43  
 Nordische Klänge Op. 61: 74  
 Nordischer Mittsommertag Op. 90: 103  
 Nostalgie Op. 56: 68  
 Notturmo Op. 1: 1  
 Nymphe, flieh! Op. 18: 19

### O

Obstination Op. 9: 10  
 Oh, ces délicieux matins...: 138  
 Oktett: 30  
 Op. 100: E 71  
 Opern: E 55  
 Oriental: 66  
 Orientalisch Op. 62: 75  
 Ouvertüre Op. 92: 105

### P

Pan mit der Syrinx Op. 18: 19  
 Pan philosophiert Op. 18: 19  
 Pan von ... Op. 18: 19  
 Paradies Op. 99: 114  
 Partir: 138  
 Pastorale Op. 80: 94  
 Perrücke und Reifrock Op. 80: 93  
 Petite Valse Op. 1: 1  
 Pfeifer, der einsame Op. 21: 22  
 Phantasmus: 14  
 Polka Op. 62: 75  
 Polyrythmik: E 40  
 Praeludien und Capricen: E 58, 28  
 Praktische Harmonielehre: 140  
 Präludium No 1: 125  
 Präludium No 2: 126  
 Prélude de concert: 129  
 Preussner: E 72  
 Preussner, Eberhard: E 3  
 Programm-Musik: E 56, E 70  
 Psyche  
   Ballet-Suite (Orchester): E 11, 37  
   Klavierfassung: 36  
   Op. 32: E 61  
 Psyches Gebet: 38  
 Püppchen weint Op. 74: 87  
 Püppchens Geburtstag Op. 74: 87  
 Puschkin, Alexander: E 55, 137

### Q

Quartett Op. 50: 60  
 Quelle est donc la chanson...: 138  
 Quintett  
   Op. 33: 39, Op. 44: 54  
   Op. 84: 97

Quintette à vent: E 34

### R

Rachmaninov: E 29  
 Rachmaninow, Sergej: E 46  
 Radecke: E 14  
 Radioaufnahmen: 142  
 Ragotin Op. 55: 67  
 Rechenstunde Op. 74: 87  
 Regen Op. 21: 22  
 Reichsmusiktage: E 7. S. auch Düsseldorf  
 Reigen der Musen: 38  
 Reiterlied: E 55  
 „Rendez-vous“ Walzer: 129  
 rêve, Le: 138  
 Réverie: 115  
 Rhapsodie: E 66, 44  
 Rhapsodische Sinfonie: E 71, 109  
 Ridderen i Lunden: 35  
 Rilke: 14  
 Ritter und die Heilige Op. 91: 104  
 Romantisches Wiegenlied: 33  
 Romanze aus Op. 7: 7  
 Rondinella Op. 58: 71  
 Rondino Op. 62: 75  
 Rondo Op. 28: 31  
 Rosemarie tanzt: 45  
 Russisches Trio: E 65, E 70

### S

Sárka: 63  
 Satyre und Nymphen: E 58, 19  
 Schaukelpferd Op. 74: 87  
 Schelmenweise Op. 90: 103  
 Schelmenweisen, Zwei: 56  
 Schlaf' du Tochter ...: 118  
 Schlaf, Joh.: 22  
 Schlaf, mein Kindlein: 118  
 Schleiertanz: 38  
 Schlummerlied  
   Op. 16: 17  
   Op. 65: 78  
 Schoeck, Othmar: E 19, E 29  
 Schönberg: E 16  
 Schönbergpreis: E 16  
 Schwedische Tanzklänge Op. 36: 43  
 Schweizer Bläserquintett: 86, 97  
 Schweri, Ernst: E 10  
 Schwierigkeitsgrad der Klavierwerke:  
   E 60  
 Sechs Skizzen (Klavier): 1  
 Seelig, Carl: 117, 119, 121  
 Seiltänzer Op. 91: 104  
 Selbstbiographie  
   Brief an E. Schweri: E 10  
   "in 7 Bänden": E 12, E 58  
 Septett: 30  
 Serenade: 98  
 Serenadenmusik: E 11, E 70, 48  
 Serenata  
   Op. 55: 66  
   Op. 92: 105  
 Sextett Op. 22: E 40, E 45, 23

Sibelius, Jean: E 11, E 19, E 20, E 29, 140

Silhouettes  
   Op. 9: 9  
   Op. 43: 52  
 Simplicissimus: E 54, 6  
 Simplizissimus. S. auch Quintett Op. 44  
 Sinfonie  
   Op. 10: E 7, 11  
   Op. 23: E 7, E 12, E 24, E 68, 25  
   Op. 95: E 18, E 20, 109  
   Opus 100: E 22  
 Sinfonietta capricciosa: E 7, E 21, E 22, E 71, 113  
 Sinfonische Musik Op. 50 A: E 66  
 Sinfonische Musik Op. 50A: 60  
 sinfonische Skizzen, Drei: 133  
 Sonata: 125  
 Sonata 1892: 134  
 Sonata As-Dur: 128  
 Sonate  
   Op. 7: 7  
   Op. 54: 65  
   Op. 69: 81  
   Op. 78: 91  
   Op. 82: 95  
   Op. 86: 99  
 Sonatine: 57  
 Sonderbare Humoreske: 33  
 Sonne auf grüner Flur Op. 94: 108  
 Spiel der Irrlichter: 37  
 Spieldose Op. 61: 74  
 Spinnen, Die: 37  
 Springtanz Op. 75: 88  
 Sprudle, kleines Bächlein...: 119  
 Spuk, Der: 58  
 Stagma: E 21  
 Stand ein Mädchen: 2  
 Steinbach, Fritz: E 7, E 10, E 12  
 Steinbalken, Der: 45  
 Strauss, Richard: E 19, E 29  
 Streichorchester: E 68  
 Streichquartett  
   Op. 5: 5  
   Op. 11: 12  
   Op. 29: 32  
   Op. 67: 79  
 Streichquartette: E 66  
 Suite  
   in 5 Sätzen Op. 93: 106  
   Op. 89: E 66, 102  
   Op. 93: E 71  
 Suitensätze: E 61  
 Sundry pieces. S. Kindern zum Lauen, Den  
 Suter, Hermann: E 29

### T

Tagebuch, Aus einem: 41  
 Tambourin Op. 68: 80  
 Tanejew: E 7, E 13  
 Tanz  
   Op. 16: 17  
   Op. 65: 78  
 Tanz der Pfauen Op. 94: 108

## Register

- Tanz-Capricen: E 19, E 23, E 71, 110  
 Tänzchen Op. 91: 104  
 Tänze: E 18  
 Tanzmäuse Op. 74: 87  
 Tanzrhythmen: E 59  
   Op. 14: 15  
   Op. 24: 26  
   Op. 41: 49  
 Tarantella Op. 75: 88  
 Tegnér, Esaias: E 57, 3  
 Tempelbuch, Im goldenen...: E 61, 64  
 Tempi passati: E 55, 135  
 Terzen-Intermezzo Op. 16: 17  
 Thema und Variationen: 132  
 Theoretische Schriften: 140  
 Toccata: 125  
 Tondichtungen, 7 kleine: 94  
 Tongedichte, Fünf Op. 79: 92  
 trains, Les: 138  
 Träumende Oreade Op. 18: 19  
 tre sorelle, Le Op. 99: E 56  
 Trennung und Wiedersehen: E 58  
 Trio-Caprice Op. 39: E 40, 47  
 Trio-Miniaturen: E 41, E 66, 19, 115  
 Tripelkonzert: E 70. S. auch Konzertstück  
 Tröstung Op. 99: 114  
 trübselige Puppe, Die: 45  
 Tschaikowsky, Modest: 140  
 Tschaikowsky, Peter: 140  
 Tschopp, Sibylle: E 70
- U**
- Un rayon de soleil...: 138  
 Unter weissen, weichen...: 120  
 Unzertrennlichen, Die: 88
- V**
- Vaegtervise: 35  
 Valsette Op. 72: 85  
 Vandale, Der: E 55  
   Ouvverture: 126  
 Variationen Op. 34: 40  
 Vergissmeinnicht Op. 75: 88  
 Verlassen – Verloren: 37  
 Verlassne Nester hängen ...: 14  
 Verschollene Werke:  
   Cellosonate Op. 4: 4  
   Reiterlied Op. 63: 75  
 Verzeichnisse, frühere: E 76  
 Vier Klavierstücke Op. 65: 78  
 Vier Stücke Op. 28: 31  
 Villanella Op. 55: 66  
 Violinkonzert Nr. 1, h-Moll: 50  
 Violinkonzert Nr. 2, A-Dur: 59  
 Violinkonzert Nr. 3, a-Moll: 101  
 Violinkonzerte: E 70  
 Violinsonaten: E 63  
 Violinstücke, Acht Op. 64: 76  
 Viret, Jacques: E 28  
 Vokalmusik: E 54  
 Volkslieder: E 22  
   Jüdische: 117  
   Russische: 119
- Slavische: 121  
 Vom Ritter jung, ...: 45  
 Vom Wunderringlein: 45  
 Von der Prinzessin im ...: 45  
 Vorspiel Op. 93: 106
- W**
- Wächterweise: E 11, E 70, 35  
 Walzer  
   Op. 36: 43  
   Op. 62: 75  
 Walzerskizze  
   Op. 93: 106  
 Warnung: 125  
 Warum bist du so traurig: 120  
 Warum liebe ich dich?: 129  
 Weisse Nächte. S. Violinkonzert A-Dur  
 Werkverzeichnis  
   nach Besetzung: 150  
   nach Opuszahl: 148  
 Wehmeyer, Henning: 147  
 Widmungsträger  
   A ma mère: 52  
   Aja: 74, 91, 104  
   Ama = Armande: 61, 68  
   Armande: 89, 114  
   Aulin, Tor: 55  
   Bader, Gustav: 66  
   Bender, Marie: 44  
   Block, Julius: 73, 99  
   Block, Nancy: 58  
   Block, René Harold: 78  
   Böhmisches Streichquartett: 5  
   Carlssohn: 76  
   Chemin-Petit: 86  
   Couvreur, Eugène: 96  
   Delhaes, Dorothea: 42  
   Eduard: 125  
   Eltern: 135  
   Emilie (Mutter): 125, 128  
   Emilie (Schwester): 125, 126  
   Gahm, Joseph: 90  
   Havemann, Gustav: 54  
   Hegner, Anna: 81  
   His, W.: 94  
   Ina: 71  
   Irsa: 75, 87, 100, 104, 113  
   Juon, Hanneli: 93  
   Kathy: 9  
   Katy: 33, 39, 60  
   Klein, Emil: 128  
   Kreutzer, Leonid: 84  
   Lehmann, Frau A.: 3  
   Lienau, Robert: 108  
   Lienau, Robert, jr.: 16  
   Mahla, Dr. F.: 32  
   Möckel, Otto: 8  
   Neuberth, P. L.: 46  
   Nissen, Nathalie: 125  
   Orlich, Ernst: 35, 95  
   Pozniak, Bronislaw von: 102  
   Press, Joseph: 65  
   Press, Michael: 50  
   Ralf: 104
- Remi: 75, 87, 104, 109  
 Schillings, Max: 22  
 Schwarz-Schlumberger: 82  
 Steinbach, Fritz: 23  
 Stella: 75, 87, 101, 104, 110, 139  
 Théodor (Vater): 128  
 Thiele, Alfred: 7  
 Vécsey, Sárka von: 63  
 Vogel, Dr. Jakob: E 71, 97, 106  
 Weidemann, Helena: 36  
 Weidemann, Lucie: 129  
 Wendling, Carl: 79
- Wiegenlied  
   Op. 13: 14  
   Op. 36: 42  
   Op. 64: 76  
 Wiegenliedchen  
   Op. 38: 46  
   Op. 74: 87  
 Willkommen daheim: 139  
 Wo hat mein Liebster...: 120  
 Wogen: 33
- Z**
- Zank und Hader Op. 74: 87  
 Zehn Brüder: 117  
 Zinsli, Paul: E 21  
 Zitternde Herzen: 60  
 Zuckermann, Hugo: 75  
 Zwei kleine Stücke Op. 52: 63  
 Zwei kleine Walzer Op. 58: 71  
 Zwei Romanzen: 129  
 Zwei Stücke Op. 25: 27  
 Zwei Suiten Op. 62: 75  
 Zwei Walzer Op. 61: 74  
 Zweie pflücken sich Rosen: 114

