

Op. 5, 6, 7, 8, 8^{bis}, 9, 10.

Op. 5. Zwei Stimmungsbilder, für Klavier - 1159. Издательство Москва

Op. 6. Heidelberger Skizzen, für Klavier - 1159. Издательство Москва

Op. 7. Conte, pour piano - 1159. Издательство Москва

Op. 8. Sonate-Fantaisie F-moll, pour piano - 1159. Издательство Москва

Op. 8^{bis} Canon à deux voix, pour Orgue ou Harmonium, éd. Sénart Paris.

Op. 9. Poème (Es-dur) pour piano - 1159. Издательство Москва

Op. 10. Sonate N° 2 (cis-moll) - 1159. Издательство Москва

Evgenij Gunst ^(1877–1950)

Sept pièces pour violon et piano op. 27 (1936)*

- [01] Causerie (Plauderei) Animato 01:49
- [02] Berceuse (Wiegenlied) Andante
02:04
- [03] Au bon vieux temps. Minuetto
(Einst, in schönen alten Zeiten) Tempo
di minuetto 04:27
- [04] Bon voyage! (Glückliche Reise!)
Allegro giocoso 01:40
- [05] Scène champêtre (Ländliches Bild)
Moderato 02:12
- [06] Dans le calme de la nuit (In der
Nachtstille) Tranquillo 02:39
- [07] Folies carnavalesques (Faschings-
späße) Allegro risoluto 01:54

- [08] Symphonie fantastique pour grand
orchestre op. 18 – reduction pour
piano à 2 mains (1921) 17:22

Deux morceaux pour piano op. 24 (1937)

- [09] Rêverie. Con moto 01:35
- [10] Poème. Animato 02:01

Zwei Stimmungsbilder für Klavier op. 5 (Entstehung unbe- kannt, SACEM 1. Sept. 1922)

- [11] I. Patetico 02:07
- [12] II. Andante intimo 02:16

Claude Debussy ^(1862–1918)

Sonate für Violine und Klavier (1916 – 1917)*

- [13]** I. Allegro vivo 04:56
- [14]** II. Intermède. Fantasque et léger
04:04
- [15]** III. Finale. Très animé 04:20

Suite bergamasque (1890)

- [16]** I. Prélude. Moderato (tempo rubato)
05:10
- [17]** II. Menuet. Andantino 04:56
- [18]** III. Clair de lune. Andante très
expressif 04:27
- [19]** IV. Passepied. Allegretto ma non
troppo 04:37

total 75:03

Susanne Lang, Klavier
*Elena Denisova, Violine



*Evgenij Gunst mit seiner Mutter
im Anwesen der Familie in Moskau,
undatiert*

*Evgenij und Varvara Gunst,
Paris, undatiert*



*Evgenij Gunst und Familie,
Moskau, undatiert*

Curriculum Vitae

Ich, Eugen GUNST, Sohn des Staatsrates Otto-Karl-Franz-Georg GUNST, bin am 26. Mai 1877 in Moskau geboren. Bekam meine Hochschulausbildung in der Jura auf der Moskauer Universität und in der Musik am Moskauer Konservatorium. Insgesamt mit anderen Musikern, gründete ich im Jahre 1909 in Moskau »Die Künstlervereinigung zur Förderung der Kammermusik«, deren unablässlicher Vorstand ich bis zum Bolschewistischen Umschwung war. Zu Mitgliedern dieser Vereinigung zählten Tondichter: Glazounoff, Tanejeff, Rachmaninoff, Scriabin, Grjimali u. a. Ausserdem war ich Administrationsglied und Kassierer der »Musikalisch-Theoretischen Bibliothek namens Tanejeff« am Moskauer Konservatorium zu Moskau; war Kassierdirektor des »Russischen Künstlerverbandes Alatr«, dessen Vorsitzender Solist Seiner Kaiserlichen Majestät Leonidas Sobinoff war.

Zur Entstehungszeit des Kammermusikvereins ist auch der Anfang meiner musikalisch-schriftstellerischen und -kritischen Tätigkeit zurückzuführen. Ich arbeitete als Koredakteur zusammen mit Leonidas

Andréeff, Kommissarjewsky, Glagol, Sakhnowsky u. a. in der Kunstzeitschrift: »Die Masken« und schrieb Artikel aus den verschiedensten Gebieten der Musik; war Mitarbeiter der Musikzeitungen: »Russische Musikalische Gazette« des Herausgebers Findeisen in St. Petersburg, »Musik«, herausgegeben von Derjanowsky in Moskau; »Rampe und Leben«, herausgegeben in Moskau, in welcher ich den gesamten musikalischen Teil leitete; und in einer Anzahl anderer Journale und Tageblätter, wie: »Theater und Kunst«, »Neuigkeiten der Saison«, »Die Macht des Volkes« u. a.

Der Bitte Taneieffs zufolge übersetzte ich ins Deutsche seinen Traktat »Über die kontrapunktistischen Arbeiten Mozart«, der im Jahresberichte »Mozarteum« im Jahre 1913 in Salzburg veröffentlicht war.

Mein Buch »A.N. Skriabin und seine Schöpfung«, bald nach dem Tode des Komponisten in Druck erschienen, war das Erste über Skriabin geschrieben und, inwieviel mir die ganze spätere reichliche Literatur über diesen berühmten Tonsetzer bekannt ist, macht sie beständig Ausführungen aus meinem Buche, welches in seiner ersten

I, Eugen GUNST, son of the privy councillor Otto-Karl-Franz-Georg GUNST, was born on 26 May 1877 in Moscow. I received my university education in law at the University of Moscow and in music at the Moscow Conservatory. In 1909, together with other musicians, I founded the Artists' Association for the Furtherance of Chamber Music in Moscow, whose unremitting chairman I was until the Bolshevik upheaval. The following composers were members of this association: Glazounoff, Tanejeff, Rachmaninoff, Scriabin, Grijmali and others. Moreover, I was administration member and treasurer of the Music-Theoretical Library Named Tanejeff at the Moscow Conservatory; was treasurer-director of the Russian Artists' Association Alatr, the chairman of which was His Imperial Majesty's soloist Leonidas Sobinoff.

The time during which the Chamber Music Association was formed was also the time when my musical-literary and critical activity began. I worked as a co-editor, together with Leonidas Andréeff, Kommissarjewsky, Glagol, Sakhnowsky and others, of the artistic journal "The Masks" and wrote articles about the most widely varied musi-

cal topics; I was a staff member of the music newspapers "Russian Musical Gazette" published by Findeisen in St. Petersburg, "Music", issued by Derjanowsky in Moscow; "Limelight and Life" published in Moscow, in which I directed the entire musical section, and was associated with a number of other journals and daily newspapers such as "Theatre and Art", "Novelties of the Season", "The Power of the People", etc.

In response to a request from Taneieff, I translated his treatise "On the Contrapuntal Works of Mozart" into German, which was published in the annual report "Mozarteum" in the year 1913 in Salzburg.

My book "A.N. Scriabin and His Œuvre", printed soon after the death of the composer, was the first one written about Scriabin and, insofar as I am familiar with the abundant subsequent literature about this composer, it constantly refers to my book. Its first printing was sold out within one and a half or two months; the next printings of it were acquired by Jurgenson Music Publishers in Moscow, who were also the publishers of my works prior to the Revolution.

Auflage im Laufe von anderthalb, zwei Monaten ausgegangen ist, und für die nächsten Auflagen vom Musik-Verlag Jurgenson in Moskau erworben ist, welcher vor der Revolution auch der Verleger meiner Werke war.

Während der Emigrationszeit im Laufe von Jahren meiner Professur im Russischen Konservatorium in Paris sind von mir pädagogische Werke über die Elementar-Theorie, Harmonie und den Kontrapunkt geschrieben worden, welche jedoch unter den gegenwärtigen Lebensumständen und der Teuerung der Verlagskosten nicht in Druck gesetzt werden können.

Ich habe im Theater namens Kommissarjewsky dirigiert. Ausserdem war ich von dem theatralischen Direktor H. Taïroff berufen worden den Dirigentenposten im »Moskauer Kammertheater« zu bekleiden. (...)

Auch ist es mir vorgekommen als Chor-dirigent aufzutreten. (...) Jedoch ist mein Dirigieren bloss gelegentlicher Natur und ich zähle mich nicht zu den Berufsdirigenten.

Meine Grundtätigkeit im musikalischen Gebiet ist Komposition und Pädagogik. Von mir ist Sinfonie-, Kammer-, Theater- und pädagogische Musik geschrieben worden;

Sinfonie, Sonaten, Klavier-, Orgel-, Violin- und Vokalmusik.

Meine Verleger sind: Jurgenson, »Sinfonia« in Moskau; Senart, Braun in Paris. Viele meiner Kompositionen existieren bloss im Manuskript.

Über meine Kompositionen hatte ich meistens immer sehr gute Referenzen in der Presse.

Unter anderem vor dem Weltkriege findet man oft in der Berliner Zeitschrift: »Die Musikwoche« Anmerkungen über meine Kompositionen und die Tätigkeit des Kammermusikvereins, dessen Vorstand ich war. Es kam mir oft vor, gute Kritiken über mich nicht bloss in den russischen Zeitschriften, sondern auch in der Auslandspresse: der deutschen, englischen, amerikanischen und französischen, zu lesen. Mitunter ist das englische Buch des Doktors der Musik Hull über Scriabin reich an Anführungen aus meinem Buche über Scriabin. Meine pädagogische Tätigkeit begann ich in der Musikschule des bekannten Moskauer Cellist M. Bukinik. Im Jahre 1918 wurde ich als Professor der Musikgeschichte im Staatskonservatorium zu Nijni-Nowgorod berufen und

During the time of my emigration, over the course of the years of my professorship at the Russian Conservatory in Paris, I wrote pedagogical works on elementary theory, harmony and counterpoint which, however, could not be published due to contemporary living conditions and increased publication costs.

I conducted at the Theatre by the name of Kommissarjewsky. In addition, I was appointed by the theatrical director H. Taïroff to assume the conductor's post at the Moscow Chamber Theatre. (...)

I have also had the opportunity to appear as a choral conductor. (...) Nonetheless, my conducting is only of an occasional nature and I do not consider myself amongst the professional conductors.

My fundamental activity in the field of music is composition and pedagogy. Symphonic, chamber, theatrical and pedagogical music has been written by me: symphonies, sonatas, piano, organ, violin and vocal music.

My publishers are Jurgenson and Sinfonia in Moscow; Senart and Braun in Paris. Many of my compositions exist only in manuscript form.



*Porträt Evgenij Gunst,
undatiert*

For the most part, there were always good references to my music made in the press.

Amongst other things, prior to the World War, one frequently finds remarks on my compositions and the activities of the Chamber Music Association, whose chairman I was, in the Berlin newspaper "Die Musikwoche". I often received good reviews not only in the Russian newspapers, but also in the foreign press: German, English, American and French. Amongst these, the English book by Hull, Doctor of Music, about Scriabin is rich in references to my book about

bald nach meinem Antritt vom Künstlerrath der Professoren einmündig gewählt den Direktorposten des obengenannten Konservatoriums zu bekleiden, an Stelle des abdankenden Professors Willuan.

Ungeachtet der Schwierigkeiten, gelang es mir das Unternehmen auf eine gewisse Höhe zu bringen, aber es kamen schwere Zeiten fortwährender politischer Interventionen von Seite der Bolschewiken in das Administrationsleben des Konservatoriums so dass ich schliesslich gezwungen war abzudanken.

Im Jahre 1920 flüchtete ich mit meiner Frau nach Estland und von dort nach Frankreich, wo wir bis zum heutigen Tage leben.

1924 gründete ich mit anderen Musikern in Paris das »Russische Konservatorium«, in welchem ich bis Ende des Jahres 1931 als Professor aller theoretischen Fächer (Elementartheorie, Harmonielehre, Kontrapunkt und Kompositionslehre) wirkte. Ausserdem bekleidete ich den Posten des Sekretärs, Künstlerrates und Kassiers des Konservatoriums. Infolge politischer Meinungsverschiedenheiten verliess ich dieses Konservatorium und gründete im Jahre 1931

»Das Russische Normalkonservatorium in Paris«, in dem ich den Direktorposten bekleidete und in sämtlichen theoretischen Fächern unterrichtete. Als die allgemeine Geldkrise eintrat, war ich gezwungen das Unternehmen aufzugeben. Infolge der Krise verlor ich auch meine Privatschüler. Ich suchte andere Existenzmittel. Schon einige Jahre beschäftigte ich mich mit Ausführungen verschiedenartigster musikalischer Arbeiten, wie für Verleger, so auch für Privatpersonen: Partiturabschriften, Ausschreiben von Orchesterstimmen, Kopieren musikalischer Werke, Korrektur, Transpositionen, Transkriptionen, Arrangements, Übertragung von Solokompositionen für Orchester, von Orchesterkompositionen für Solo-Instrumente und Kompositionen auf Bestellung.

N.N. Bis zum Jahre 1910 arbeitete ich ebenfalls als Jurist, und zwar: als Gehilfe des Untersuchungsrichters, weiter als Rechtsanwalt und, während des Weltkrieges, als Gehilfe des Kriegsprokurors des Moskauer Kriegs-Bezirksgerichts.

Professor Eugen GUNST.

Scriabin. I began my pedagogical activity at the musical school of the well-known Moscow cellist M. Bukinik. In the year 1918 I was appointed Professor of Music History at the State Conservatory in Nijni-Nowgorod and, soon after assuming this post, was unanimously chosen by the artistic council of professors to assume the post of director of the above-named Conservatory, replacing the resigning Professor Willuan.

Despite the difficulties, I succeeded in raising the standards of the enterprise to a certain level, but hard times came in the form of continuous political interventions from the Bolsheviks in the administrative life of the Conservatory, so that I was finally forced to resign.

In the year 1920 I fled with my wife to Estonia and from there on to France, where we have continued to live up to the present day.

In 1924, together with other musicians, I founded the Russian Conservatory in Paris at which I was active until the end of 1931 as professor of all theoretical subjects (elementary theory, harmony, counterpoint and composition). In addition, I occupied the post of secretary, artistic council and treasurer of

the Conservatory. As a result of political differences of opinion, I left this Conservatory, founding in 1931 The Russian General Conservatory in Paris, of which I served as director and taught all theoretical subjects. When the general monetary crisis occurred, I was forced to abandon this undertaking. I also lost my private pupils as a result of the crisis. I then searched for other means of earning a livelihood. For several years I was occupied with the execution of the most varied musical tasks, for publishers and private persons alike: transcribing scores, copying orchestral parts, copying musical works, proofreading, transpositions, arrangements, adaptations of solo compositions for orchestra, adaptations of orchestral compositions for solo instruments and compositions written to order.

N.N. Until the year 1910 I also worked as a legal expert: this was as assistant to the examining magistrate, then as a solicitor and, during the World War, as assistant to the war procurator of the Moscow War District Court.

Professor Eugen GUNST.



à M-r Alexandre Goldenweiser.

E. GUNST.

Sonate-Fantaisie

[F-moll]

pour PIANO.

Op. 8.

Prix 2 Rb. —

Katalognummer 10114/10115



Prépareur et Éditeur

P. JURGENSON.

Commissionnaire de la Chapelle de la Cour, de la Société Impériale
Musical et des Concerts de la Cour.

MOSCOU | LEIPZIG.

Erstausg. per. 18 | 1845/46, 18

St.-Petersbourg, chez J. Jurgenson. | Tombovic & Skerz, chez L. Matkowsky.

Sole agents for the British Empire

Boettkef & Mörkel London.

340.

Zwischenräume? Die Klavierwerke Evgenij Gunsts

Es ist ein menschliches Bedürfnis, die umgebende Welt zu kategorisieren, innere und äußere Gemeinsamkeiten zum Anlass zu nehmen, Erfassbares in Gruppen zu sortieren – in der Hoffnung, der Welt so eine ordnende Übersichtlichkeit zu verleihen. Solche Gruppenbildungen fanden häufig an nationalen oder kulturellen Grenzen statt. Auch in der Musikgeschichte waren lange Zeit »Schulen« wirkmächtig, die einen doppelten identifikatorischen Zusammenhang schufen: Der innere Zusammenhalt durch die Rückführung auf eine gemeinsame Tradition, übergreifende ästhetische Kategorien war ebenso wichtig wie die nach außen, gegen als »anders« empfundene Musiktraditionen vollzogene Abgrenzung. Die einfache Klassifikation stößt jedoch immer dann auf Schwierigkeiten, wenn mehrere Kategorisierungsmöglichkeiten zusammentreffen. Wie fasst man beispielsweise die im französischen Exil verfassten Klavierwerke eines deutschstämmigen russischen Komponisten? Handelt es sich – im Sinne der biographischen Herkunft – um »russische« Werke,

oder doch – im Hinblick auf den Entstehungsort – um »französische«? Oder ist im internationalisierenden 20. Jahrhundert, und gerade mit Blick auf die besonderen kulturellen Beziehungen zwischen Russland und Frankreich, die Frage bereits obsolet? Paris war der russischen Kulturszene, zumal im Bereich der Musik, seit dem 19. Jahrhundert Anknüpfungspunkt und Vorbild; nach der russischen Revolution dann auch Exilort, der zeitweilig Züge einer Parallelgesellschaft mit eigenen Schulen und Hochschulen annahm.

Am Pariser »Conservatoire Russe« war auch der Komponist Evgenij Gunst tätig, bevor er sich aus heute nicht mehr rekonstruierbaren Gründen mit den Kollegen überwarf und das Konservatorium im Streit verließ. Die Emigration aus Russland im Jahr 1920 hatte für Gunst schwerwiegende Folgen: Abgekoppelt von den musikalischen Avantgardekreisen um Aleksandr Skrjabin, denen er bis zu dessen Tod angehörte, fand er in Frankreich letztlich weder die künstlerische Anbindung noch die materielle Sicherheit, die ihm im vorrevolutionären Russland ein gutes Auskommen und künstlerische Verwirklichung geboten hatten. Krisen- und

There is a human need to categorise the surrounding world by taking inner and outer similarities as a reason for sorting the ascertainable into groups – in the hope of thus giving the world an ordered transparency. Such group formations have frequently been undertaken on national or cultural boundaries. In the area of music history, too, "schools" were powerfully effective for a long time, creating as they did a dual identificatory context. Inner coherence through recourse to a common tradition of comprehensive aesthetic categories was just as important as demarcation from musical traditions externally sensed as "different". Simple classification, however, always runs into difficulties when several possibilities of categorisation coincide. How is one to grasp, for example, the piano works of a Russian composer of German origins composed in French exile? Are these "Russian" works – in the sense of biographical origins – or "French" ones – as regards their place of composition? Or is the question already obsolete in the internationalising twentieth century, especially in view of the special cultural ties between Russia and France? In

the area of music, in particular, Paris had long been the connecting factor and model for the Russian cultural scene. After the Russian Revolution it also became the place of exile, intermittently taking on traits of a parallel society with its own schools and academies.

The composer Yevgeny Gunst was also active at the "Conservatoire Russe" before quarrelling with colleagues for reasons unknown to us today and then leaving the institution. Gunst's emigration from Russia in 1920 had serious consequences for him: separated from the musical avant-garde circles surrounding Alexander Scriabin, to which he belonged until that composer's death, he ultimately found in France neither the artistic connections nor the material security that had provided him with a good livelihood and artistic fulfilment in pre-revolutionary Russia. Due to crises and war, the outward circumstances in Paris beginning in the mid-1930s were anything but favourable for someone like the meanwhile stateless Yevgeny Gunst. The information about him-

später auch kriegsbedingt waren die äußeren Umstände in Paris ab Mitte der 30er Jahre alles andere als günstig für jemanden wie den inzwischen offiziell staatenlosen Evgenij Gunst. Die auf Deutsch verfasste Selbstauskunft des Komponisten zeugt von diesen Schwierigkeiten: sie entstand vermutlich 1939 und ist eines der Dokumente seines Nachlasses, die von – letztlich erfolglosen – Emigrationsbemühungen aus Frankreich berichten.

Die Vielseitigkeit seines Schaffens, in dem avantgardistische Klavierminiaturen neben pädagogischen Stücken und Unterhaltungsmusik stehen, ist nicht zuletzt dem Umstand geschuldet, dass Gunst nach der Emigration zunehmend darauf angewiesen war, seine Werke einem breiten Publikum zugänglich zu machen, um von den Erlösen leben zu können. Von den meisten Werken Gunsts sind heute weder die Kompositions-umstände noch eventuelle Anlässe bekannt – und so können nur die Werke selbst zu uns sprechen, die wenigen in Moskau und Paris verlegten Drucke, die zahlreichen Manuskripte in ihrer bestechenden Präzision. Letztere stehen in ihrer Ebenmäßigkeit

einem professionellen Satzbild in nichts nach, an manchen Stellen verrät einzig eine dünn mit Bleistift gezogene Rastrierung die handwerklichen Arbeitsschritte, die zwischen den erwartbar unübersichtlichen Skizzenblättern und den sorgsam mit Tinte geschriebenen Manuskripten liegen.

Gunst schrieb die *Sieben Stücke für Violine und Klavier* op. 27 im Jahr 1936, kurz darauf erschienen sie im Pariser Verlag M. R. Braun, der auch andere Klavierwerke Gunsts publizierte. Die sieben Stücke sind charmante Miniaturen, die unter sprechenden Titeln kurze musikalische Szenen umreißen. In übersichtlichen Formen gehalten, mit zugänglicher Harmonik und klaren motivischen Gestalten, richten sie sich an ein breites Publikum.

Die *Causerie* zu Beginn illustriert in Rondoform ein Gespräch zwischen den beiden Instrumentalisten. Im heiteren A-Teil liegt das melodische »Sprechen« ganz bei der Violinstimme, während in den beiden Mittelteilen dialogische Formen zwischen Violine und Klavier evoziert werden.

Im 3. Satz – *Au bon vieux temps. Minuetto* – lässt Gunst die im Titel benannten

self written in German by the composer bears witness to these difficulties: it was probably written in 1939 and is one of the documents of his estate which report of his efforts – ultimately unsuccessful – to emigrate from France.

The versatility of his production, in which avantgardistic piano miniatures stand beside pedagogic pieces and entertainment music, is not least due to the fact that Gunst was increasingly obliged, after his emigration, to make his works accessible to a wider public in order to be able to live from the revenue. Neither the circumstances nor possible occasions of their composition are known today concerning most of Gunst's works. This means that only the works themselves can speak to us – the few that were printed in Moscow and Paris together with numerous manuscripts written with a captivating precision. The latter are as perfectly regular as a professional copyist's hand; in some places, only a thinly drawn grid reveals the craftsmanly working stages between the expectedly unclear sketch pages and the finished manuscripts carefully written in ink.

Gunst wrote the *Seven Pieces for Violin and Piano*, Op. 27, in 1936; shortly thereafter they appeared in the catalogue of the Parisian publisher M. R. Braun, who also printed other piano works of Gunst. These seven pieces are charming miniatures which outline brief musical scenes described by eloquent titles. In clear forms, with accessible harmonies and precise motivic shapes, they are orientated towards a wider public.

The opening *Causerie* (chat) illustrates, in rondo form, a conversation between the two instrumentalists. The "speaking" is completely confined to the violin in the cheerful A-section, whereas dialogic forms are evoked between violin and piano in the two middle sections.

In the third movement – *Au bon vieux temps*. Minuetto – Gunst does not intend the "good old times" of the title as a musical homage, but designates the past as a bygone entity. His aim is not seamless imitation in the style of Bach, for example, but a clearly recognisable music-historical recourse. The models shine through in the voice-leading and contrapuntal writing; for example, the deceptive cadence and ensu-

»guten alten Zeiten« nicht als musikalische Hommage wiedererstehen, sondern kennzeichnet die Vergangenheit durchaus als zurücklegend: Nicht die bruchlose Imitation beispielsweise im Stile Bachs ist sein Ziel, vielmehr macht er den musikhistorischen Rückgriff deutlich erkennbar. In Stimmführung und kontrapunktischem Satz scheinen die Vorbilder durch, doch werden beispielsweise der Trugschluss und anschließende Umschwung nach Dur zum Ende des ersten Teils sehr deutlich als historisches satztechnisch-harmonisches Mittel inszeniert. Kein bruchloses nostalgisches Sehnen also, sondern eine durchaus rational geführte Auseinandersetzung mit musikalischer Vergangenheit wird hier gestaltet.

Eine Rückkehr zu den nächtlichen Stimmungen, die schon im zweiten Stück *Berceuse* anzutreffen waren, vollzieht sich im vorletzten Stück, *Dans le calme de la nuit*. Ein harmonisch und rhythmisch zu schweben scheinender Beginn deutet die Möglichkeiten nächtlicher Stille an.

In den abschließenden *Folies carnavalesques* lassen Gunsts subtilen Humor zum Vorschein kommen: Die metrischen Schwer-

zeiten werden durch Pausen, Überbindungen und verschobene Betonungen geschickt verborgen, es entspinnt sich ein Versteckspiel auf der Suche nach dem Metrum, das erst am Ende des ersten Teils entschieden aufgelöst wird. Nach einem Fugato-Mittelteil schließt das Stück mit der Rückkehr des heiter-ausgelassenen A-Teils.

Kurz nach der Emigration nach Frankreich schrieb Gunst im Jahr 1921 die *Symphonie fantastique* op. 18, die neben dem im gleichen Jahr entstandenen *Esprit et Matière* das einzige erhaltene Werk Gunsts für großes Orchester ist. Die gleichzeitige Entstehung lässt vermuten, dass Gunst begründete Hoffnung hatte, seine Werke aufgeführt zu sehen. Ob dies tatsächlich geschah, ist nicht festzustellen. Die von Gunst angefertigte Fassung der Symphonie für Klavier zu zwei Händen spricht dafür, dass er Anlass hatte, das Werk in Form einer Klavierfassung leichter zugänglich und gewissermaßen transportabel zu machen: Als versierter Pianist konnte er sein Werk so zumindest auch in kleinerem Rahmen zu Gehör bringen. Die Klavierfassung zeugt dabei nicht nur von einer äußerst detaillierten Kenntnis

ing turnaround to the major key at the end of the first part are clearly staged as historical compositional-harmonic techniques. This is no nostalgic longing, therefore, but a confrontation with the musical past carried out in a thoroughly rational manner.

The penultimate piece, *Dans le calme de la nuit*, is a return to the nocturnal mood that could already be sensed in the second piece, *Berceuse*. An opening that appears to float, harmonically and rhythmically, seems to hint at the possibilities of nocturnal stillness.

Gunst's subtle humour comes to the fore in the concluding *Folies carnavalesques*: the metrically strong beats are skilfully hidden by means of rests, ties and displaced accents. A game of hide-and-seek arises, searching for the metre, decisively dissolved only at the end of the first part. After a fugato middle section, the piece concludes with a return to the cheerfully boisterous A-section.

Gunst composed the *Symphonie fantastique*, Op. 18, in 1921, shortly after his emigration to France; alongside *Esprit et Matière* of the same year, it is the only sur-

iving work by Gunst for large orchestra. The simultaneous composition of these works seems to suggest that Gunst had reason to hope for performances of them. It is not known whether or not these actually occurred. The version of the Symphony made by Gunst for piano two hands provides evidence that he had occasion to make the work more easily accessible and to some extent transportable in the form of a piano version. A highly capable pianist, he could at least get his work heard in smaller venues. The piano version reveals not only an extremely detailed knowledge of the possibilities of transferring orchestral music onto the piano in a colourfully sonorous manner, but is itself of a very high pianistic standard. The customary two-staved piano layout is thus occasionally burst open, with the accolade expanded to include a third line enabling the composer to notate the musical material appropriately.

The one-movement *Symphonie fantastique* begins under the performance direction "Misterioso" with a single bass note above which a chord is gradually built, beginning with the interval of the tritone.

der klanglichen Möglichkeiten des Klaviers, einen Orchestersatz farbenreich auf das Klavier zu übertragen, sondern auch von seinem pianistischen Anspruch. Letzterer führt dazu, dass gelegentlich die für Klavierwerke übliche Zweizeiligkeit des Satzbildes gesprengt und die Akkolade um eine dritte Notenzeile erweitert wird, um das musikalische Material angemessen notieren zu können.

Die einsätzliche *Symphonie fantastique* beginnt unter der Vortragsbezeichnung »Misterioso« mit einem einzelnen Basston, über dem sich allmählich, beginnend mit dem Intervall des Tritonus, ein Akkord aufbaut. Im anfänglichen metrischen Nebel entspinnen sich Motivzellen, die im Zusammenwirken mit einer schillernden Harmonik nicht auf die Programmatik anderer Werke gleichen Titels weisen – übermächtig zumal in der französischen Tradition die Stellung Berlioz' –, sondern ein freieres assoziatives Fließen hörbar zu machen scheinen. Immer wieder wechseln sich Abschnitte von harmonischer und rhythmischer Deutlichkeit und Unklarheit ab. In der Coda kehrt das Motiv wieder, das die Symphonie eröffnete hatte, jedoch in umgekehrter Bewegungsrichtung: Ein bestehen-

der Akkord wird schrittweise ausgedünnt, der Beginn quasi rückgängig gemacht. Die Symphonie endet schließlich mit einem in piano hingetupften Tritonus in tiefer Lage – mit dem gleichen Intervall, das auch zu Beginn den ersten harmonischen Rahmen lieferte.

Im Pariser Verlag M.R. Braun erschienen 1937 Gunsts *Deux pièces pour piano* op. 24. Mit den Überschriften *Rêverie* und *Poème* hätten beide Stücke auch aus dem Moskauer Musikleben der 1910er Jahre stammen können. Äußere Kürze, eine gemäßigt moderne harmonische Sprache und die vor allem in der *Rêverie* zwischen Zwei- und Dreizeitigkeit irisierende Rhythmik lassen sowohl Gunsts klassizistische Ausbildung am Moskauer Konservatorium als auch seine Öffnung gegenüber französischen Einflüssen erkennen.

Die *Zwei Stimmungsbilder* op. 5 sind gewissermaßen das Moskauer Pendant zu op. 24. Die knappen, titellosen Werke entstanden vermutlich um 1910. Während das erste, *Patetico* überschriebene Stück, sehr deutlich die russische pianistische Tradition hören lässt, ist das zweite – *Andante*

Motivic cells are spun forth in the opening metrical fog; together with dazzling harmonies, they do not point to the programmes of other works of the same title – Berlioz's work being particularly prominent in the French tradition – but seem to suggest a freer, more associative flow. Sections of harmonic and rhythmic clarity repeatedly alternate with those of ambiguity. The Symphony's opening motif returns in the coda, but this time in an inverted direction of movement: a prevailing chord is thinned out step by step, more or less the reverse of the beginning. The Symphony finally ends with a tritone delicately placed in a low register, *piano* – the same interval that provided the initial harmonic framework at the beginning.

Gunst's *Deux pièces pour piano*, Op. 24, were issued by the Parisian publisher M.R. Braun in 1937. With the headings *Rêverie* and *Poème*, both pieces could have originated in the Moscow musical life of the 1910s. Outward brevity, a moderately modern harmonic language and especially the iridescent rhythms vacillating between duple and triple time in the *Rêverie* reveal Gunst's classicistic training at the Moscow Conser-

vatory as well as his receptivity to French influences.

The *Two Mood Pictures*, Op. 5, are to a certain extent the Moscow counterpart to Op. 24. These concise works without titles were probably written around 1910. Whereas the first one, headed *Patetico*, quite clearly belongs to the Russian pianistic tradition, the second piece – *Andante intimo* – is already very close to the musical language of Op. 24 in its light, floating manner. Rhythmic displacements and a transparent harmonic language, cultivating the seamless transition more than the grand cadence, provide hints of Gunst's later, more strongly avant-garde influenced compositions, but are not yet fully formulated.

intimo – in seinem schwebend leichten Satz der Tonsprache des op. 24 bereits sehr nahe. Rhythmische Verschiebungen und eine transparente Harmonik, die eher den fließenden Übergang als die große Kadenz pflegt, lassen Gunsts spätere, stärker avantgardistisch geprägte Kompositionen bereits erahnen, sind jedoch noch nicht mit letzter Konsequenz ausformuliert.

Kammermusik von Claude Debussy

Im Vergleich mit seinem umfangreichen Œuvre an Klavierwerken wirkt Claude Debussys kammermusikalisches Schaffen beinahe schmal. Die *Sonate pour violon et piano* g-Moll ist Teil eines von Debussy geplanten Zyklus aus sechs Sonaten für verschiedene Instrumente, von denen er jedoch nur drei fertigstellen konnte (neben der vorliegenden handelt es sich um die Sonate für Cello und Klavier sowie die Sonate für Flöte, Viola und Harfe). Die Bezeichnung als *Sonate* verweist dabei nicht auf eine als von der deutschen Tradition dominiert empfundene Instrumentalmusik in der Folge Beethovens oder Brahms', sondern knüpft an Werke der französischen Vorklassik an, die

sich durch ein freieres Formverständnis auszeichneten und eher eine Eleganz des Satzes anstrebten als über formale Raffinessen einem als verkopft geltenden Akademismus nachzueifern. Auch Debussys Sonate zeugt von einem freien Umgang mit formalen Fragen: So sind im Kopfsatz zwar kontrastierende Themen anzutreffen, doch werden diese eben nicht im Sinne der Sonatenform verarbeitet, sondern in einem eher assoziativ-spielerisch wirkenden Fließen zueinander in Beziehung gesetzt. Der serenadenartige Mittelsatz evoziert durch zahlreiche Tempowechsel den Eindruck einer kammermusikalischen Improvisation, während der Finalsatz mit der Wiederkehr des eröffnenden Themas aus dem ersten Satz eine formale Klammer schließt.

Die *Suite bergamasque* gehört zu den bekanntesten Klavierwerken Debussys. Entstanden in den 1890er Jahren, überarbeitet für die Publikation 1905, lässt die viersätzig Suite bereits zahlreiche Merkmale seiner Klaviermusik erkennen, die auch für sein späteres Schaffen charakteristisch sind. Ihr dritter Satz, *Clair de lune* – nach einem Gedicht Verlaines, auf den auch der Titel der

Chamber music by Claude Debussy

Compared to his extensive œuvre for the piano, Claude Debussy's chamber music production appears rather small. The *Sonate pour violon et piano* in G minor forms part of a cycle planned by Debussy consisting of six sonatas for various instruments, only three of which he lived to complete (alongside the present work, there are a Sonata for cello and piano and a Sonata for flute, viola and harp). The designation of sonata, in this case, does not refer to instrumental music dominated by German tradition in succession to Beethoven or Brahms, but is linked to works of French pre-classicism. These works are notable for their freer conception of form, striving rather for elegance than an academicism considered overly cerebral resulting from formal refinements. Debussy's *Sonata* also reveals a free handling of the formal question. The first movement contains contrasting themes; these are not processed in the manner of sonata form, but placed in relation to one another and resulting in a rather associative, playful flow. The serenade-like middle movement, with its numerous changes of tempo, evokes the im-

pression of improvisatory chamber music, whereas the final movement closes a formal bracket with the return of the first movement's opening theme.

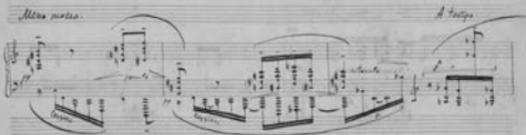
The *Suite bergamasque* is one of Debussy's best-known piano works. Written during the 1890s and revised for publication in 1905, the four-movement suite already reveals numerous traits that would remain characteristic of his later piano music as well. The third movement, *Clair de Lune* – based on a poem of Verlaine to which the title of the Suite also refers – has enjoyed such lasting popularity that it has led an extensive life of its own apart from the rest of the Suite. Today it is not only performed in its original form, but also in countless adaptations for other instruments and even for large orchestra.

The opening *Prélude* is rather improvisatory in its uninterrupted melodic flow; astonishingly, it is the only movement that ends in a decisive fortissimo, with the ensuing movements all ebbing away. With the *Menuet* and the *Passepied*, two forms have found their way into the Suite that can indeed be ascribed to a historical suite. But the origi-

Suite verweist – erfreut sich so anhaltender Beliebtheit, dass er auch losgelöst aus dem Verbund der Suite ein Eigenleben entwickelte und heute nicht nur in originaler Form, sondern auch in zahllosen Bearbeitungen für andere Instrumente oder gar großes Orchester aufgeführt wird.

Das eröffnende *Prélude* ist in seinem beständigen melodischen Fließen von eher improvisatorischem Gestus und erstaunlicherweise der einzige Satz, der entschieden im Fortissimo endet, während die folgenden im dynamischen Abschwelen verklingen. Mit dem *Menuet* und dem *Passepied* fanden auch zwei Formen Eingang in die Suite, die tatsächlich einer Suite zugerechnet werden können. Doch die ursprünglichen, stark formalisierten Tanzsätze sind bei Debussy nur noch entfernt erkennbar: Wie für Gunst im *Menuett* des op. 27, so bietet auch für Debussy die historische Form Anlass zu einer Überformung, die keine historisierende Anverwandlung, sondern eine Aneignung und Aktualisierung zum Ziel hat.

nal, strongly formalised dance movements are only remotely recognisable in Debussy's music; like Gunst in the *Minuet* of Op. 27, the historical form offers Debussy an opportunity for transformation. The aim is not a historicising adaptation, but rather appropriation and updating.



Eugene Yonke
Paris 1870
1870

Susanne Lang

Meine Aufgabe als Pianistin sehe ich darin, den Noten im Sinne des Komponisten Gestalt und Ausdruck zu geben. So ist die Musik ständige Zwiesprache.«

Ihre künstlerische Ausbildung genoss Susanne Lang als Schülerin von Leonora Josiovitch (Schülerin von Samuil Feinberg) und als Meisterschülerin von Rudolf Buchbinder an der Musikakademie Basel. Zusätzlich wertvolle Inspiration erhielt sie von Künstlerpersönlichkeiten wie Elisabeth Leonskaja, Dimitri Bashkirov, Jean-Jacques Düнки und Andreas Staier.

Als Solistin konzertiert Susanne Lang in renommierten Konzertsälen wie dem Glinka-Museum Moskau, der Liederhalle Stuttgart und der Tonhalle Zürich. Es liegen mehrere CD-Produktionen von ihr vor, darunter die von Kritik und Publikum hoch gelobte Ersteinspielung des Klavierwerkes von Evgenij Gunst (*Wanderer zwischen den Welten*, OehmsClassics). Rundfunkmitschnitte und Fernsehauftritte dokumentieren ihr künstlerisches Wirken.

Die in der Schweiz lebende Künstlerin ist eine gefragte Jurorin sowohl bei nationalen als auch bei internationalen Klavierwettbewerben.

www.susannelang.eu

Susanne Lang

As I see it, my task as a pianist is to give form and expression to the notes in the spirit of the composer. The music, therefore, is always a dialogue."

Susanne Lang received her musical education as a pupil of Leonora Josiovitch (a pupil of Samuil Feinberg) and as a master pupil of Rudolf Buchbinder at the Basle Music Academy. Moreover, she obtained valuable inspiration from such artist personalities as Elisabeth Leonskaja, Dimitri Bashkirov, Jean-Jacques Dünki and Andreas Staier.

As a soloist, Susanne Lang has performed in such major concert halls as the Glinka Museum in Moscow, the Liederhalle in Stuttgart and the Zurich Tonhalle. She has made several CD productions, including the premiere recording of the piano works of Yevgeny Gunst (*Wanderer between the Worlds*, released by OehmsClassics), highly praised by critics and audiences alike. Her artistic activities have been extensively documented by radio recordings and television appearances.

The artist, who lives in Switzerland, is much in demand as an adjudicator at national and international piano competitions.
www.susannelang.eu



Elena Denisova

Als Botschafterin der Klangmagie zählt Elena Denisova zu den charismatischen Persönlichkeiten der internationalen Geigerelite. Wo immer sie auftritt, werden ihr von Presse und Publikum höchste musikalische Reife, absolut individuelle Interpretation und überlegene Virtuosität bescheinigt.

Denisova studierte bei den Oistrach-Lieblingsschülern Valery Klimov und Oleg Kagan und startete seit 1990 ihre erstaunliche Karriere, die sie mit bekannten Orchestern (u. a. Royal Philharmonic Orchestra London), zahlreichen Festivals (u. a. Salzburger Festspiele) und renommierten Konzertreihen (u. a. Wiener Musikverein) und Künstlern (u. a. José Carreras und Misha Maisky) zusammenführte.

»Absolument remarkable!«, jubelte beispielsweise die französische Zeitung Le Courier Picard; »Unglaublich, diese Denisova!«, hieß es in der Hamburger Die Zeit; »Worthy of serious investigation!«, befand das Fachmagazin The Strad über die immer authentische Künstlerin. Zahlreiche Werke

wurden ihr von zeitgenössischen Komponisten gewidmet; etliche davon sind auf CDs verewigt.

www.elena-denisova.com



As a representative of the magic of sound, Elena Denisova is one of the most charismatic personalities amongst the international elite of violinists. Wherever she performs, the press and audiences praise her supreme musical maturity, absolutely individual interpretation and superior virtuosity.

Denisova studied with Oistrach's favourite pupils Valery Klimov and Oleg Kagan and began her astonishing career in 1990, during the course of which she has performed with renowned orchestras (including the Royal Philharmonic Orchestra in London), at numerous festivals (including the Salzburg Festival) in renowned concert series (including the Vienna Musikverein) and with such famous artists as José Carreras und Mischa Maisky.

"Absolument remarkable!" enthused the French newspaper Le Courier Picard, to cite one example; "Incredible, this Denisova!", wrote Die Zeit in Hamburg; "Worthy of serious investigation!" was the opinion of the specialist magazine The Strad concerning

this always authentic artist. Contemporary composers have dedicated numerous works to her, a considerable number of which have been preserved on CDs.

www.elena-denisova.com

Impressum

© 2015 & 2016 OehmsClassics
Musikproduktion GmbH
© 2016 OehmsClassics Musikproduktion GmbH

Executive Producer: Dieter Oehms
Recorded: August 2015 & February 2016,
Clara-Wieck-Auditorium, Sandhausen
Recording Producer, Mixing, Editing and Mastering:
Ralf Kolbinger
Photographs: © Foto Lenz (Susanne Lang,
Elena Denisova)
Translations: David Babcock
Editorial: Martin Stastnik, Theresa Steinacker
Visual Concept: Gorbach-Gestaltung.de
Composition: Waltraud Hofbauer
www.oehmsclassics.de



OehmsClassics möchte sich ausdrücklich bei der Pianistin Susanne Lang für die Initiative und den Einsatz für die Musik von Evgenij Gunst bedanken. München, im April 2016.

Der Nachlass Evgenij Gunsts wurde in den 1950er Jahren durch Gunsts Witwe dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel übergeben. Das Wissen um die in zwei einfachen Umzugskartons aufbewahrten Dokumente ging mit der Zeit verloren – erst 2010 wurde der Nachlass zufällig wiederentdeckt. Seither initiierte das Musikwissenschaftliche Seminar verschiedene Projekte, die zum Ziel haben, das Leben und Wirken Evgenij Gunsts einer breiteren Öffentlichkeit bekannt zu machen. An der Schnittstelle verschiedener Forschungsrichtungen (nicht nur) der Musikwissenschaft – Biographik, Exilforschung, Kulturgeschichte Russlands und Frankreichs – bietet der Lebensweg Evgenij Gunsts zahlreiche Ansätze, die für Musikforschung und -praxis gleichermaßen fruchtbar gemacht werden können.

»Die Pianistin Susanne Lang hat sich der Klavierwerke von Evgenij Gunst angenommen.
Ihr Album bei OehmsClassics ist eine Pioniertat.«

Fono Forum 07/2014



OC 899 | Erschienen 2014

Evgenij Gunst

Wanderer zwischen den Welten

Sonate-Fantaisie f-Moll op. 8

Trois Préludes op. 13

Heidelberger Skizzen op. 6

Romances sans Paroles e-Moll op. 2

Danses fantasques op. 29

Romances sans paroles cis-Moll op. 2

Douze Miniatures op. 28

Susanne Lang, Klavier

