

JURA MARGULIS

LIVE ON THE HOROWITZ STEINWAY

Franz Schubert (1797-1828)

- ① Impromptu D 935 [11:38]
Nr. 3 B-Dur, op. 142
Impromptu D 935 No. 3 in B-flat major op. 142

Franz Liszt (1811-1886)

- ② Sonate für Klavier h-moll [28:27]
Sonata for piano in B minor

Sergei Rachmaninov (1873-1943)

- ③ Prélude D-Dur, op. 23,4 [4:53]
Prélude in D major, op. 23,4

- ④ Prélude g-moll, op. 23,5 [3:57]
Prélude in G minor, op. 23,5

Alexander Scriabin (1872-1915)

- ⑤ Sonate für Klavier Nr. 5, op. 53 [11:28]
Sonata for piano No. 5, op. 53

Moritz Moszkowsky (1854-1925)

- ⑥ Étincelles, op. 36 [2:49]

Total Time: 67:16

FREIBURGER MUSIK FORUM
Schwarzwaldstraße 298 a
Musikwerkstatt Schlosspark Ebnet
D - 79117 Freiburg
Tel.: 0761/62205 · Fax: 0761/62229
E-mail: fmf@fmf.notes-net.de



Das Booklet basiert auf dem Aufsatz: "Liszt's Symbols for the Divine and Diabolical: Their Revelation of a Program in the B Minor Sonata" von Prof. Dr. Tibor Szász, veröffentlicht in "Journal of the American Liszt Society" (Ausgabe XV, Juni 1984, Seiten 39-95), und wurde von Jura Margulis für das CD Booklet umgeschrieben.

The booklet is based on: "Liszt's Symbols for the Divine and Diabolical: Their Revelation of a Program in the B Minor Sonata" by Prof. Dr. Tibor Szász, published in volume XV, June 1984 issue of the "Journal of the American Liszt Society" (pages 39-95) and was rewritten by Jura Margulis to this CD booklet.

© 5152

©+© 2005 Freiburger Musik Forum
Tonmeister/Recording Producer: Mangold-Märkel
Aufgenommen/Recorded: Konzerthaus Karlsruhe,
28. August 1994
Flügel/Grand Piano: Steinway & Sons No. 314.503
"Vladimir Horowitz"
Textredaktion & Gestaltung/Text editing & Art work:
Jura Margulis, Dr. Jens Markowsky
All rights reserved

In Zusammenarbeit mit
a co-production with
SÜDWESTRUNDFUNK Baden-Baden

SWR ➔

MUSIKALISCHE SYMBOLIK IN DER SONATE H-MOLL VON FRANZ LISZT

Musik ist zugleich eine göttliche und satanische Kunst

Franz Liszt

Dieser Text untersucht die symbolische Natur des thematischen Materials in F. Liszts Sonate h-moll. Obwohl sie nicht den Anspruch erhebt erschöpfend zu sein, soll diese Studie doch die Phantasie von Interpreten und Zuhörern anregen, ihr Verständnis bereichern und das Erlebnis der Sonate vertiefen.

Liszts programmatische Überlegungen gingen oft seinen musikalischen Entscheidungen voraus und beeinflussten diese, und es erscheint angemessen, dies auch für die Sonate anzunehmen. Liszt erzählt in seiner Programm-Musik nicht notwendigerweise Schritt für Schritt eine Geschichte nach, sondern beschränkt sich vielmehr auf die musikalische Charakterisierung einiger wesentlicher Konzepte. In der Sonate behandelt Liszt seine Symbole als thematische Elemente, auf die hier als "Motive" Bezug genommen wird. Drei Themen, die Liszt durch die ganze Sonate hindurch verwendet, werden hier besprochen und folgendermaßen benannt: das Grandioso/Kreuzmotiv, das Luzifermotiv und das Satansmotiv. Diese Motive übernehmen die

Funktion der beiden traditionellen thematischen Säulen der klassischen Sonaten-Hauptsatzform: Das erste Hauptthema in h-moll (die ineinander verwobenen Luzifer- und Satansmotive der Takte 32-33) und das zweite Hauptthema in D-Dur (das Grandioso/Kreuzmotiv der Takte 105-110). Die Bedeutung dieser musikalischen Motive ist dadurch erkennbar, daß Liszt sich ihrer wiederholt in programmatischer und mit Texten unterlegter Musik bediente und sie in diesen Zusammenhängen ihren Sinn und ihre Bedeutung für ihn über Jahrzehnte bewahrten.

Das philosophische Konzept der Sonate könnte Liszts vorangehender Lektüre von Miltons *Paradise Lost* entsprungen sein. Miltons Epos beginnt folgendermaßen:

Von des Menschen erstem Ungehorsam und der Frucht
Dieses verbotenen Baumes, deren sterblicher Geschmack

Den Tod in die Welt brachte, und all unser Leid,
Den Verlust des Paradieses, bis uns ein größerer Mann
wiederherstellt, und den seligen Thron zurückgewinnt.

Sing' O Himmliche Muse

Mit Bezug auf Miltons Werk bemerkte Liszt zur Natur Satans: "Was Satan angeht ... kann er, wenn ins Unendliche ausgedehnt, nichts als Zweifel sein ... bodenlose Stille. Er strahlt gleich der Sonne, aber aus dem Geist der Dunkelheit werden diese Strahlen Verneinung und Tod." Diese Worte könnten zu einem Verständnis der

gähnenden Leere in den mysteriösen Eröffnungstakten der Sonate führen, in denen diese Leere von Viertelnoten auf den schwachen Zählzeiten unterbrochen wird und diese Viertelnoten eine sich steigernde Spannung hervorrufen, die sich in der zweiten Stimme sowohl durch steigende Intervalle (Takt 2 – kleine Septime, Takt 5 – große Septime, Takt 8 – reine Oktave), welche jeweils eine fallende Tonfolge nach sich ziehen, als auch durch Dynamik (Takt 1 – Piano, Takt 9 – Forte) ausdrückt. Diese aufwärts strebenden Septimenintervalle der Takte 2 und 5 werden dann durch einen vehementen absteigenden Sprung gespiegelt – ein vermindertes Septimenintervall, welches unisono mit beiden Händen gespielt wird –, der, den Sündenfall symbolisierend, das Luzifermotiv vorstellt.

Liszts Symbole für das Diabolische: die Luzifer- und Satansmotive

Das erste Hauptthema der Sonate setzt sich aus zwei Motiven zusammen: Das mit einer absteigenden Septime beginnende Motiv im hohen Register der rechten Hand stellt Luzifer dar; das Motiv, das im tiefen Register der linken Hand mit einer Reihe von scharfen, repetierenden Noten beginnt, verkörpert Satan. Die beiden klar unterschiedlichen Motive verweben sich um den Tritonus der Tonika, den sogenannten "diabolus

in musica" ("Teufel in der Musik") in Takt 32, 33 und schreiten Hand in Hand durch die Sonate. Liszt benutzte den Tritonus oft, um einen diabolischen Charakter zu erwirken. In der Musikgeschichte wurde der Tritonus auch von einer Reihe anderer Komponisten in ähnlichem Zusammenhang verwendet (siehe Glucks *Orfeo*, Webers *Freischütz*, Mendelssohns *Elias*, Berlioz' *La Damnation de Faust*, Schumanns *Szenen aus Goethes Faust*, Saint-Saëns' *Dance Macabre*, usw.).

Liszts Personifizierung des Diabolischen spiegelt die allgemein anerkannte christliche Theologie wider, in der die Ursünde durch die Versuchung des Luzifer, verkörpert durch die Schlange im Paradies, entsprang. Da der Mensch der Versuchung erliegt, wird er, und mit ihm die Schlange, aus dem Paradies vertrieben. Adam und Eva werden so zu gefallenen Wesen, gleich der Verwandlung des einst glorreichen Erzengels Luzifer – "Träger des Lichts" – in den gefallenen Satan, "der Widersacher". Die etymologischen Wurzeln der beiden Namen weisen, trotz der weitverbreiteten Neigung, sie gegeneinander auszutauschen, darauf hin, daß ihre symbolischen Bedeutungen sich unterscheiden. Die Namen Luzifer und Satan zeugen von einem Dualismus, der den Sturz von oben nach unten ausdrückt. Liszt unterschied wie die meisten Komponisten das Himmlische und das Irdische

durch Kontrastierung der oberen und unteren Register, nutzte aber in der Sonate außer Registerkontrasten auch zwei verschiedene Motive, um den ehemals glorreichen Erzengel Luzifer von seinem gefallenem Gegenstück Satan zu unterscheiden.

Eine Identifizierung des Luzifermotivs in der Sonate ist durch eine Untersuchung von Liszts *Glocken des Straßburger Münsters* (1874) möglich, ein Werk, dessen programmatische Ideen von Longfellows *Golden Legend* inspiriert wurden. In Liszts Werk stehen die Macht des Kreuzes und die Glocken der Kathedrale Luzifer und seinen Geistern entgegen. Die erste musikalische Geste des Stückes stellt die luziferischen Geister beim Angriff auf das Kreuz der Kathedrale dar. Aus der Tongruppe dieser Geste kann das Luzifermotiv der Sonate rekonstruiert werden. In der zweiten musikalischen Geste des Stückes stürzen die vom Kreuz zurückgestoßenen luziferischen Geister hinab. Diese Gesten sind verwandt mit dem Luzifermotiv der Sonate. In beiden Stücken beinhaltet das Bild Luzifers absteigende und arpeggierte verminderte Septakkorde. In den *Glocken des Straßburger Münsters* geben sich die luziferischen Geister in Luzifers Eröffnungsphrase zu erkennen, in der das Wort "Geister" von einem absteigenden Intervall begleitet wird, identisch mit der absteigenden verminderten Septime des Luzifermotivs der

Sonate. Liszt stellte Luzifer mit zwei musikalischen Gesten dar: zunächst einen gewagten Schritt aufwärts – seine Rebellion gegen Gott darstellend –, und dann absteigende Oktavläufe "Blitzoktaven" – seinen Fall versinnbildlichend. Während die absteigenden Septimen des Luzifermotivs den Fall von oben nach unten darstellen (Takte 9–13), symbolisieren die gleichmäßig verteilten, scharf markierten, sich wiederholenden Noten (Takte 14–17) den bereits gefallenen Teufel, als Satan bekannt, oder, um ihn bei seinem mittelalterlichen Namen zu nennen, Mephistopheles. Liszt nutzte das Satansmotiv, eine Kette markanter, sich wiederholender Noten, immer wieder, um das Diabolische darzustellen (in seinen *Mephisto-Walzern* Nr. 1 bis 4, in der *Faust-Symphonie*, der *Mephisto-Polka* usw.). In seiner *Legende des St. Christoph* (1875) – einem noch unveröffentlichten Werk – ist der Teufel sehr deutlich durch den Tritonus in der Tonika d–gis dargestellt, und die Noten werden im Forte wiederholt. Liszt verwendet das Symbol für den Teufel auch in seiner *Faust-Symphonie* (1854–1857), indem der Komponist dem Mephistopheles in den Anfangstakten des dritten Satzes mit gleichmäßig plazierten und scharf markierten Wiederholungsnoten musikalische Gestalt verlieh.

Erwähnenswert ist hier auch Liszts unvergleichliche Fähigkeit, die Erscheinung seiner origina-

len Motive zu transformieren: wenn das oben erwähnte Satansmotiv, die markanten Notenketten, in veränderter Form als langsame und gesangvolle Melodie wiederkehrt (Takte 153, 154), nimmt es einen neuen, sinnlichen Charakter an, welcher sich nicht leicht aus dem originalen Satansmotiv herleiten läßt. Diese sinnliche Melodie, eine Transformation des markanten Satansmotivs, hat viele Musiker mit ihrem Charme bezaubert und sie dazu verleitet, nicht das Grandioso/Kreuzmotiv (Takte 105–110) als zweites Hauptthema anzuerkennen, sondern irrtümlich das transfigurierte Satansmotiv der Takte 153, 154.

Liszts Symbole für das Göttliche: das Grandioso/Kreuz-Motiv

Die zentrale Rolle des Grandioso/Kreuzmotivs, welches in Takt 105 einsetzt, ist in der Struktur der klassischen Sonatenform auf zweierlei Art gesichert: Durch ein 24 Takte langes, vorbereitendes Crescendo, unterlegt mit einem in der Dominante liegenden Orgelpunkt, sowie durch eine authentische Kadenzform (Takte 81–104). Die Untersuchung des Motivs führt unmittelbar zu seinem Ursprung in *Crux Fidelis*, eines für Liszts Musik sehr wichtigen Gregorianischen Chorals. Der Choral unterscheidet sich durch zwei herausragende Merkmale von anderen mit der Dreiton-Figur des Kreuzes beginnenden

Chorälen: in seiner musikalische Form und seiner symbolischen Bedeutung. Im Gegensatz zu anderen Gesängen eröffnet *Crux Fidelis* mit dem Worte "Kreuz" und mit Noten, die eine pentatonische Tonfolge bilden, die einzige Permutation, die für das Grandioso/Kreuzmotiv zutrifft. Liszt verwendete das Grandioso/Kreuzmotiv in zweierlei Weise: direkt als musikalisches, Christus assoziierendes Motiv, und indirekt als Symbol für das Kreuz. Liszt stilisierte den Choral *Crux Fidelis*, indem er das erste der beiden Kreuzsymbole auf der Dominante und das zweite auf der Tonika einsetzen ließ. Isoliert man die pentatonischen Tongruppen von den ersten acht Noten der Hymne, so wird erkennbar, daß Liszt die Eröffnung der Hymne auf jene aufsteigenden pentatonischen Noten reduzierte, welche das *Crux Fidelis*, gemeinsam mit dem Eröffnungswort "Kreuz", von anderen Hymnen unterscheidet. Liszt sorgte dafür, daß das Symbol durch den wiederholten Gebrauch des Grandioso/Kreuzmotivs in der Sonate musikalisch hervortrat. Alle sieben Auftritte des Grandioso/Kreuzmotivs (Exposition: Takte 105–110, 297–301, 302–306, Durchführung: Takte 363–368, 376–380, Reprise: Takte 600–606, 700–704) sind stilisierte Adaptionen des *Crux Fidelis*. Zu verstehen, wie Liszt das Symbol und den Choral selbst verwendet hat, erscheint wesentlich für die Interpretation der Sonate.

Liszt selbst wies das Kreuz-Symbol in seinem Oratorium *St. Elisabeth* als eine Dreiton-Figur aus, die aus einer großen Sekunde und einer kleinen Terz besteht. Alfred Cortot, wahrscheinlich der erste, der auf den gregorianischen Ursprung des Motivs in der Sonate hinwies, nannte es "le thème de la foi", "Das Thema des Glaubens", und verglich es mit einem Leitmotiv. Sharon Winkhofer bemerkte das Auftreten einer spezifischen Melodie im "Grandioso" der Sonate und verwies auf sieben weitere Werke, in denen Liszt die gleichen melodischen Figuren verwendete. In jedem dieser Werke erscheinen diese in einem christlichen Zusammenhang: Von den genannten sieben Werken sind zwei Messen, zwei handeln von Christus und seiner Passion, eines ist ein Oratorium über einen christlichen Heiligen, eines ist ein Magnificat und eines handelt von einer Schlacht zwischen Christen und Heiden. In chronologischer Folge: Sonate in h-moll (1851-1853), *Dante-Symphonie* (1855-1856), *Hunnenschlacht* (1857), Große Messe (1855-1858), *St. Elisabeth* (1857-1862), *Christus* (1862-1867), Messe für Männerchor (1848, 1869), und *Via Crucis* (1878-1879). Da in allen Werken, außer in der Sonate, programmatische Bezüge bestehen, dürfen wir annehmen, daß diese musikalischen Bezüge auch auf symbolische Parallelen hinweisen können. Auf welche Weise das Grandioso/Kreuzmotiv ein Symbol für

Christus und das Kreuz ist, wird verdeutlicht, indem wir die Rolle dieses Chorales innerhalb der Katholischen Liturgie und in Liszts Musik betrachten:

Crux Fidelis ist der Refrain des Chorales *Pange Lingua*. In der Liszt vertrauten Katholischen Liturgie war die Hymne zentraler Bestandteil der feierlichen Anbetung des Heiligen Kreuzes während der Karfreitagsmesse. Dieser Choral – dem Venantius Fortunatus aus dem sechsten Jahrhundert zugeschrieben – zelebriert den Empfang einer Reliquie vom Kreuze Christi durch das von Saint Radegonde gegründete Kloster bei Poitiers. Die vielen Verse des *Pange Lingua* beschreiben ausführlich die Bedeutung des Kreuzes im Zusammenhang mit der Erlösung von der Ursünde. *Crux Fidelis* ist eine ehrwürdige und persönliche Widmung an den Baum, aus dem das Kreuz erschaffen wurde. Der sich wiederholende Refrain kann folgendermaßen übersetzt werden:

Trues Kreuz, edel unter all den Bäumen:

Kein Baum brachte hervor

Solch bemerkenswertes Laub, Blüten und Samen;

Süßer Baum, süße Nägel, süßes Gewicht er trägt.

In einem Brief umschrieb Liszt den Refrain ehrfürchtig: " ... die symbolische Pinie, ... die Pinie, die die Hügel Roms beherrscht ... streckt ihre

Äste gegen die Höhen, aus denen Konstantin das Zeichen der Erlösung der Welt leuchtend als Triumph erschien ... diesem Baum, edler als all die andern, dessen Blattwerk, Früchte und Samen allen Gnade und Segen bringen, ist die Pinie Zeugnis, und es ist der Choral Croix Fidèle [*Crux Fidelis*], den es mich drängt zu singen."

Liszts Briefe beschreiben den symbolischen Gebrauch des *Crux Fidelis* auch in seiner Symphonischen Dichtung *Hunnenschlacht*. Ihm zufolge symbolisiert der Choral "das Sonnenlicht der Christenheit", welches er in Wilhelm von Kaulbachs Gemälde "Hunnenschlacht" entdeckte, dessen Titel wie auch dessen Symbolik er übernahm. Die Vorworte zu Liszts *Hunnenschlacht*, eines von Richard Pohl, das andere von Giovanni Sgambati, sind in völligem Einklang mit Liszts Absichten, wie er sie in seinen Briefen formuliert hatte. Daß die Vorworte nach der Fertigstellung der Komposition später hinzugefügt wurden, ist bedeutungslos: Die programatische Idee war zuerst da und der Grund dafür, daß Liszt das *Crux Fidelis* als Ausdruck des Kaulbachschen Symbolismus wählte. In Kaulbachs Gemälde wird das Kreuz gleich einem Banner hoch über den christlichen Armeen getragen. Liszt bezog sich auf das Kruzifix als "Symbol der Erlösung" und fügte hinzu: "Ich schrieb Hunnenschlacht in der Tat wegen des Chorales 'Crux Fidelis'." In einem weiteren Brief

nennt Liszt *Crux Fidelis* "den Choral des Kreuzes" und bringt zum Ausdruck, daß er sich wünschte, Hunnenschlacht besser vertont zu haben, "... um das Croix Fidèle (*Crux Fidelis*), unsere Hoffnung und Erlösung, anzubeten!"

In seinem Oratorium *St. Elisabeth* bediente sich Liszt Melodien, die ihm mit der Legende inhaltlich vereinbar erschienen, und übernahm diese von anderen Musikern. In Anerkennung der Hilfe, die er auf der Suche nach diesen Melodien erhalten hatte, nannte er jede Person und die jeweilige Melodie, die diese Person beige-steuert hatte. Eine melodische Figur war allerdings seine eigene Wahl. Liszt nannte sie sein eigenes Symbol für das Kreuz und sagte, daß er es schon früher verwendet habe. Er nannte drei seiner Werke, und durch die Verwendung des Ausdruckes "unter anderem" deutete er an, daß er das Kreuzsymbol in anderen ungenannten Werken bereits verwendet habe. Es ist zu vermuten, daß "unter anderem" nur für die Sonate in h-moll stehen kann, da nur vier seiner Kompositionen, die er 1862, im Jahr der *St. Elisabeth*, fertiggestellt hatte, das Kreuzsymbol enthielten: die drei von Liszt aufgeführten nebst der Sonate, dem einzigen Werk, in dem die Symbolik in einer anscheinend abstrakten Musik auftaucht. Bei der Beschreibung seines Symbols für das Kreuz nannte Liszt dessen drei Töne und bemerkte, daß viele Choräle mit ihnen begän-

nen. Er nannte zwei, die sich beide auf Christus beziehen: das *Magnificat* mit seinem Bezug auf die Jungfrau Maria und somit auf Christi Geburt und das *Crux Fidelis*, mit seinem Bezug zu Karfreitag, und somit zu Christi Tod. Indem Liszt diese beiden Christus gewidmeten Choräle benennt und sie zu seinem Kreuzsymbol in Beziehung setzt, weist er darauf hin, daß in seiner Musik das Kreuzmotiv Christus und das Kreuz darstellt. Das Symbol des Grandioso/Kreuzmotivs tritt in Liszts Musik wiederholt auch in anderer Weise auf: durch seine Harmonien. Liszt griff in *Hunnenschlacht* auf die Harmonien des "Grandioso" der Sonate zurück, wo sie den Anfang begleiten, und auch sechsundzwanzig Jahre später, in seinem durch und durch religiösen Werk *Via Crucis*, wo sie die Passion Christi begleiten.

Liszt verwendete den Abschnitt der Sonate, in dem dissonante Akkorde sich mit Rezitativen abwechseln (Takte 297-306), in *Via Crucis*. In beiden Werken sind die Akkorde dieses Abschnittes identisch in Tonalität, Harmonie, Register, der Verwendung des bestimmenden Orgelpunktes, der Dynamik und im Klangbild. Ihre Melodie und ihr Rhythmus sind einander ähnlich, und in beiden Werken folgt das in beiden Fällen ähnlich beginnende "Rezitativo" den Akkorden. In *Via Crucis* symbolisieren die Akkordschläge die Kreuzigung Jesu. Das nach-

folgende "Rezitativo" vertont die Worte Christi am Kreuz: "Vater, Vater, warum hast Du mich verlassen?" In vielen Beispielen von Passionsmusikens stellt eine solche Aufteilung den Gegensatz zwischen der Menge und dem Erlöser her (Turba und Vox Christi). Es scheint berechtigt anzunehmen, daß Liszt im *Via Crucis* Anleihen bei der Sonate machte, da für ihn die Akkorde und die folgenden Rezitative – von Liszt in den Noten mit "Appassionato" und "Con Passione" überschrieben – bereits Stationen der Passion symbolisierten. Liszts ausdrückliche Anweisung im Lehman-Manuskript, daß das "Recitativo appassionato" in großen Noten gedruckt werde, läßt sich folgendermaßen interpretieren: Die Rezitative vertreten die "Vox Christi" und müssen demzufolge von anderen kadenzartigen Passagen, die für gewöhnlich in kleinen Noten gedruckt werden können, ausdrücklich unterschieden werden. So überraschend es erscheinen mag, hat Liszt nicht nur die Moll-Passagen der Sonate in der Passionsmusik des *Via Crucis* wiederverwandelt, sondern auch die Dur-Harmonien des "Grandioso" der Sonate. Warum würde Liszt Dur-Harmonien zur Darstellung des Todes Christi verwenden? In *Via Crucis* als "dolcissimo" vorgeschrieben, bereiten sie Christi letzte Worte am Kreuze, "Es ist vollbracht", vor, und begleiten diese. Liszt erklärte die lichterfüllten Dur-Akkorde im Augenblick von Christi Tod folgen-

dermaßen: "Im Allgemeinen hüllen große wie kleine Komponisten das Requiem ins schwärzeste Schwarz ... Ich versuchte der Empfindung des Todes den Zug süßer christlicher Hoffnung zu geben." In Liszts Gebrauch erinnert "süß" an das "dulce" des *Crux Fidelis*, in dem dieses Wort dreimal auftaucht. Seine Worte "christliche Hoffnung" berühren den Kern seines Glaubens, der um das Mysterium des "vitam ex morte" kreist, also um das Leben, welches Christi Tode am Kreuze entspringt.

Da Liszt die Melodie des Grandioso/Kreuzmotivs der Sonate immer in christlichen Kontexten verwendet, und da dessen Harmonien unmittelbar mit dem *Crux Fidelis* in Zusammenhang gebracht werden können, so wie sie in der *Hunnenschlacht*, der Passion im *Via Crucis* und in anderen religiösen Werken zitiert werden, läßt sich ziemlich sicher darauf schließen, daß das Grandioso/Kreuzmotiv ebenso in der Sonate Christus und das Kreuz symbolisiert. Die Dur-Harmonien stehen für Christus als himmlisches Wesen, während die Moll-Harmonien den Menschen Jesus symbolisieren, der am Kreuze starb.

Liszts Testament beinhaltet ein Bekenntnis seines religiösen Glaubens: "Dies ist mein letzter Wille. Er wird verfaßt an diesem 14. Tage im September 1860, an welchem die Kirche die

Errichtung des Kreuzes feiert. Der Name dieser Feier reflektiert auch das brennende und geheimnisvolle Gefühl, welches mein ganzes Leben gleich einem heiligen Wundmal zeichnete. Ja, der gekreuzigte Jesus, das inbrünstige Verlangen und die Erhöhung des Heiligen Kreuzes, das war meine wahre Berufung."

Zu den letzten Seiten der Sonate: In der ersten Version des Sonaten-Schlusses komponierte Liszt diesen als glorreiche Apotheose, welche in einem orchestralen Fortissimo endete. Dann jedoch verwarf er seine erste Version und beschloß das Werk mit einer geheimnisvollen Coda (beginnend mit Takt 711), in der er alle göttlichen und diabolischen Symbole der gesamten Sonate verwandte. Die enigmatische Bedeutung dieser Coda zu entschlüsseln, ist eine Herausforderung für eine tief religiöse und persönliche Interpretation.

Als Schlußwort lassen wir Liszt für sich selbst sprechen (1867): " ... Auf das Risiko hin, als unerträglich eingebildet zu gelten, glaube ich, daß das Verständnis bestimmter Musik nach Intelligenz verlangt und eines höchst erhabenen, höchst erlesenen und höchst verfeinerten moralischen Sinnes bei Künstlern und Zuhörern bedarf, in einem Maß, welches man gewöhnlich bei ihnen nicht vorfindet. Die Vorherrschaft der ordinärsten Gewohnheiten ... ist in der Welt der

Musik noch immer ausufernd. Möglicherweise wird sich das Stückchen für Stückchen bessern und ... möglicherweise werde ich dann meine Hörer finden."

Dieser Text basiert auf "Liszt's Symbols for the Divine and Diabolical: Their Revelation of a Program in the B Minor Sonata" von Prof. Dr. Tibor Szász, veröffentlicht in "Journal of the American Liszt Society" (Band XV, Juni 1984, Seiten 39-95).

Der legendäre Steinway No. 314.503

"Mein treuer, unzertrennlicher Freund". So nannte Vladimir Horowitz den Steinway Flügel, den er fast ein halbes Jahrhundert gespielt hat. Er ließ das Instrument, das 1941 entstanden war, auf besondere Weise regulieren und intonieren, so daß sein unverkennbarer Klang entstand: der Baß durchdringend und kraftvoll, der Diskant klar und obertonreich, die Mittellage singend und brillant, mit einer einmaligen dynamischen Vielfältigkeit und Transparenz. Unzertrennlich mit dem Genie des Vladimir Horowitz und seinen triumphalen Erfolgen verbunden, war der Flügel schon zu Lebzeiten des großen Maestros eine Legende für sich.

Jura Margulis

Geboren in St. Petersburg, stammt der Pianist Jura Margulis aus der traditionsreichen und herausragenden russischen Musikerfamilie Margulis, die 1974 nach Deutschland emigrierte. Er studierte an der einzigartigen *Fondazione per il Pianoforte* in Cadenabbia am Comer See in Italien sowie bei Vitaly Margulis in Freiburg und Leon Fleisher in Baltimore, USA. Durch den Einfluß dieser zwei bedeutenden Künstler und Lehrer, die aus zwei grundverschiedenen pädagogischen und pianistischen Schulen entstammen, entwickelte er ein eigenes pädagogisches und künstlerisches Konzept: *The Unified Piano School*, das er in seinem Unterricht verwendet und über das er ein umfassendes Buch schreibt. Der Künstler lebt heute in den USA und hat eine Professur an der Universität in Arkansas inne. Der talentierte Pädagoge unterrichtet in zahlreichen Meisterklassen in Deutschland, Portugal, Italien, Russland, den USA und Japan. Seit früher Jugend konzertierte Jura Margulis in vielen Ländern Europas sowie in Russland, Südamerika, Kanada, Japan und in den USA. Er spielte im Saal der Philharmonie in St. Petersburg, im Kammermusiksaal der Philharmonie Berlin, im Kammermusiksaal der Carnegie Hall in New York und vor 12.000 Zuhörern in der Hollywood Bowl in Los Angeles. In seiner Laufbahn als Pianist kann er auch auf eine lange Reihe erstklassiger



Kammermusik-Auftritte zurückblicken, u.a. als ständiges Mitglied des Fulbright Trio, mit dem Moskauer und dem St. Petersburger Streichquartett, den Solisten der Moskauer Virtuosen, mit Dmitry Sitkovetsky, sowie im Piano-Duo mit der legendären Martha Argerich.

Als Solist tritt er mit verschiedenen Orchestern im In- und Ausland auf, so auch mit dem SWF-Orchester Baden-Baden, mit dem Montreal Symphony Orchestra unter der Leitung von

Charles Dutoit, mit dem Prager Symphonie Orchester, dem Nationalen Orchester von Venezuela und dem Russischen National Orchester. Er konzertiert auf vielen verschiedenen Festivals, u.a. auf dem Schleswig-Holstein-Musik Festival, dem Zelt-Musik-Festival, an den Baden-Badener Musiktagen, dem Beppu-Argerich Festival in Japan, dem Verbier Musik Festival in der Schweiz und den Berliner Festwochen.

Jura Margulis ist Preisträger in zwölf internationalen Wettbewerben und wurde mit dem Preis *Pro Europa* der Europäischen Kulturstiftung ausgezeichnet. Er spielte CD's bei SONY Classical, HHMeM und ARS MUSICI ein. Im Mai 2001 erhielt eine seiner CD's im Fono Forum eine übertragende Kritik mit der Überschrift *Kontrollierte Besessenheit* und wurde im *Klassik Jahrbuch, die 1000 wichtigsten CD's von 2001* zu einer von nur 12 Referenzaufnahmen im Bereich Klavier des Jahres ausgewählt. Seine letzte CD erhielt den *Preis der deutschen Schallplattenkritik 2004*.

www.JuraMargulis.com

MUSICAL SYMBOLISM IN THE B-MINOR SONATA BY FRANZ LISZT

Music is at once the divine and satanic art

Franz Liszt

This study examines the symbolic nature of the thematic material of the Sonata in b-minor by Franz Liszt. While the study is by no means complete, it should spark the imagination, enrich the understanding, and deepen the experience of performers and listeners alike.

In composing, Liszt's programmatic considerations persistently preceded and influenced his musical choices, and it seems prudent to believe the same is true for the Sonata, despite its abstract title. Liszt wrote program music that doesn't necessarily depict an event-by-event account of a story. For him, rather, the musical characterization of a few essential concepts suffices. In the Sonata, Liszt incorporated his symbols into thematic elements, here referred to as motifs. Three main musical ideas, which Liszt utilizes throughout the Sonata, are discussed here, they are referred to as: the Lucifer motif, the Satan motif, and the Grandioso/Cross motif. These motifs correspond to the two traditional thematic pillars of the classical sonata-allegro form: the first key area in b minor (the inter-

locked Lucifer and Satan motives of bars 32-33) and the second key area in D Major (the Grandioso/Cross motif of bars 105-110). The content of their symbolism can be identified because Liszt used them repeatedly in textured or programmatic music in which they retained their programmatic meaning and significance over a time span of several decades.

The metaphysical symbolic concept of the Sonata could have arisen during Liszt's reading of Milton's Paradise Lost before he started composing the Sonata. The poem opens with the following verses:

Of Man's First Disobedience, and the Fruit
Of that Forbidden Tree, whose mortal taste
Brought Death into the World, and all our woe,
With loss of Eden, till one greater Man
Restore us, and regain the blissful Seat
Sing Heav'nly Muse...

Referring to Milton's work, Liszt commented on the nature of Satan: "As far as Satan is concerned ... when blown up to infinite proportions, he can be nothing but doubt, ... gaping silence. He projects rays, just as the Sun projects rays, but being the Spirit of Darkness, these rays are of Negation and Death." His words could lead to an understanding of the mysterious gaping silences of the Sonata's opening bars in the

lowest register of the keyboard, punctuated as they are by off-beat quarter notes that elicit an ever increasing intervallic (bar 2 – minor seventh; bar 5 – major seventh; bar 8 – perfect octave) and dynamic (bar 1 – piano, bar 9 – forte) response in the second voice which is followed by descending scalar motion. The upward seventh intervals of bars 2 and 5 are then mirrored by a violent descending leap – a diminished seventh interval played unisono by the two hands – the countenance of the Lucifer motif symbolizing the Fall from Paradise.

Liszt's symbols for the diabolical: the Lucifer and the Satan Motives

The first key area of Liszt's Sonata is comprised of two motives. Beginning with a falling seventh leap, the right-hand motif in the high register stands for Lucifer; beginning with a chain of repeated notes, the left-hand motif in the low register stands for Satan. The two distinct motives are interlocked around a heavily accented tonic tritone (B-F notated as B, E-sharp in bars 32-33) and progress hand in hand throughout the Sonata.

Liszt often utilizes the tritone to establish a diabolical character within a work. Historically referred to as "diabolus in musica" (the devil in music), the tritone was used by a host of other composers. (See Gluck's *Orfeo*, Weber's

Freischütz, Mendelssohn's *Elias*, Berlioz's *Damnation of Faust*, Schumann's *Szenen aus Goethe's Faust*, Saint-Saëns's *Dance Macabre*, etc.).

Liszt's personification of the diabolical reflects the generally accepted Judeo-Christian theology in which original sin resulted from the temptation by Lucifer, in the shape of the serpent.

Upon succumbing to temptation, man, and with him the serpent, was expelled from paradise. Adam and Eve thus became fallen beings, just as the once glorious Archangel Lucifer, "the bearer of light," metamorphosed into the fallen one, known as Satan, "the adversary." The etymological roots of the two names show that their symbolic meanings are different, despite of the popular tendency to interchange them. In the Sonata Liszt used high versus low keyboard register in order to contrast the formerly glorious Archangel Lucifer from his fallen counterpart Satan.

An examination of Liszt's *Bells of the Strassburg Cathedral* (1874), a work whose programmatic ideas were inspired by Longfellow's *Golden Legend*, sheds light on the Sonata's Lucifer motif. In *Bells of the Strassburg Cathedral*, the power of the Cross and the cathedral's bells oppose Lucifer and his spirits. The first musical gesture of the piece depicts the Luciferic spirits attacking the Cross on top of the cathedral. The

pitch classes of this gesture are identical with the pitch classes of the Lucifer motif in the Sonata. In the second musical gesture of the piece, the Luciferic spirits, repelled by the cross, tumble down. The music is identical with the Lucifer motif in the Sonata – the diminished seventh chord arpeggiated downwards. In Bells of the Strassburg Cathedral, the Luciferic spirits are identified by Lucifer's opening phrase, where the word "spirits" is set to a descending interval that has the identical pitch span as the falling diminished seventh of the Sonata's Lucifer motif. Liszt symbolized Lucifer with two musical gestures: first, a bold upward leap, symbolizing his rebellion against God, and second, the subsequent downward "Blitzoktaven" ("lightning octaves") symbolizing his fall.

While the identifying characteristic of the Lucifer motif (bar 9-13) are the downward sevenths leaps (symbolizing the process of F A L L I N G from celestial to infernal regions) the evenly spaced, sharply hammered chain of repeated notes in low register (bar 14-17) symbolize the already F A L L E N devil known as Satan (or, to use his medieval personification, Mephistopheles). Liszt has consistently used chains of repeated notes to symbolize the satanic (see his *Mephisto Waltzes* No. 1, 2, 3, and 4, *Faust Symphony*, *Mephisto Polka*, etc.). In his *Legend of St. Christoph* (1875) – a work yet

unpublished – the devil is symbolized prominently by the tonic tritone D – G# as well as by sharply marked repeated notes played forte. Liszt's symbol for the Devil can also be found in his *Faust Symphony* (1854-1857), where Liszt again gives musical substance to Mephistopheles in the opening bars of the third movement by using evenly spaced and sharply marked repeated notes.

Worthy of note is Liszt's uncanny ability to transform the physiognomy of his original motives: when the aforementioned repeated-note motif recurs slowed-down and legato (bars 153-154), it takes on a new, sensual character that cannot be foretold from its original. The sensual recurrence of the Satan motif at bar 153 has charmed many a musician with its luring sound – indeed, a very large number of them have dethroned the Grandioso/Cross motif of its central significance within the Sonata form (main subject of the second key area at bar 105) and have elevated in its place the transformed Satan motif (bar 153) erroneously referred to as the true second subject of the Sonata.

Liszt's symbol for the divine: the Grandioso/Cross Motif

The central role of the Grandioso/Cross motif at bar 105 in the formal structure of the Sonata is secured by a twenty-four-bar-long preparatory

crescendo on the dominant pedal point coupled with an authentic cadence (bars 81-104). Melodically, it is a stylized adaptation of *Crux Fidelis*, a Gregorian hymn of great importance in Liszt's music. The hymn possesses two salient features that make it unique among Liszt's musical themes: its melodic shape and its symbolic meaning. Liszt used the Grandioso/Cross motif in two ways: directly as a musical motif invoking Christ, and indirectly as a symbol for the Cross. The uniqueness of Liszt's stylized adaptation of *Crux Fidelis* lies in the placement of its two consecutive cross symbols (identified by Liszt himself as a major second followed by a minor third): the first of these always begins on the dominant, the second on the tonic, and their combined melodic shape is identical with the particular pentatonic permutation of the hymn *Crux fidelis*.

The pentatonic pitch classes isolated from the hymn's first eight notes show that Liszt reduced the hymn's opening to the ascending pentatonic pitches that, along with the feature of having "cross" as its first word, distinguish *Crux Fidelis* from other hymns. Liszt made sure that the symbol, through the repeated use of the Grandioso/Cross motif, was musically prominent in his Sonata. All seven occurrences of the Grandioso/Cross motif (Exposition: mm. 105-110, Development: mm. 297-301, 302-306,

363-368, 376-381, Recapitulation: 600-605, 700-704) are stylized adaptations of *Crux Fidelis*. An understanding of the way in which Liszt used both the symbol and the hymn itself is vital to the interpretation of the Sonata.

Liszt himself identified the Cross symbol in his oratorio, *St. Elisabeth*, as a three-note figure consisting of a major second and minor third. Alfred Cortot, probably the first to comment on the Gregorian source of the Sonata's motif, called it "le thème de la foi", that is "the theme of faith", and, compared it to a Leitmotiv. Sharon Winkelhofer noted the presence of a specific melodic shape in the Sonata's "Grandioso", and listed seven additional works in which Liszt utilizes the same melodic contour. In each work the contour appears in a context with a Christian connotation: of the seven works named, two are Masses, two deal with Christ and his Passion, one is an oratorio about a Christian saint, one is a *Magnificat*, and one is about a battle between Christians and heathens. In chronological order: Sonata in b-minor (1849-1853), *Dante Symphony* (1855-1856), *Hunnenschlacht* (1857), *Grand Mass* (1855-1858), *St. Elisabeth* (1857-1862), *Christus* (1862-1867), Mass for Male Voices (1848, 1869), and *Via Crucis* (1878-1879). Since programmatic associations are supplied in all the works except the Sonata, it may be assumed that the musical similarities

imply symbolic similarities as well. In what way the Grandioso/Cross motif symbolizes Christ and the Cross will be clarified further in the discussion of the hymn's role within the Catholic liturgy and Liszt's music.

Crux Fidelis is the refrain of the hymn *Pange Lingua*. In the Catholic liturgy as Liszt knew it, the hymn was central to the Solemn Adoration of the Holy Cross during the Good Friday Mass of the Presanctified. Ascribed to Venantius Fortunatus of the sixth century, the hymn celebrated the receipt of a relic of the True Cross brought to the monastery founded at Poitiers by Saint Radegonde. The many verses of *Pange Lingua* dwell upon the function of the Cross in the scheme of redemption from original sin. *Crux Fidelis* is a reverent, personal homage to the tree from which the cross was made. The repetitious refrain can be translated as follows:

Cross faithful, noble among all trees:

No arbor brings forth

Such remarkable foliage, flowers, seeds;

Sweet tree, sweet nails, sweet weight sustains.

In a letter, Liszt reverently paraphrased the refrain as follows: " ... the symbolic Pine, ... the Pine that dominates the hills of Rome ... extends its branches toward the heights where the sign of the redemption of the world appeared shining with triumph to Constantin. ... It is to the tree,

noble among all others, whose foliage, fruits and seeds carry all grace and all benediction that the pine bears witless, and it is the hymn of the Croix Fidèle [*Crux Fidelis*] that it urges me to sing."

Liszt's letters identify the symbolic use of *Crux Fidelis* also in his symphonic poem *Hunnenschlacht*. According to him, the hymn symbolizes "the solar light of Christianity" that he discovered in Wilhelm von Kaulbach's painting "Hunnenschlacht", from which he adopted both name and symbolism. The prefaces to Liszt's *Hunnenschlacht*, one by Richard Pohl and one by Giovanni Sgambati, are in exact accord with Liszt's intentions as stated in his letters. That the prefaces were added after the piece was composed is of no consequence: the programmatic ideas came first, and they were the reason for Liszt's choice of *Crux Fidelis* as an expression of Kaulbach's symbolism. In Kaulbach's painting the cross is held like a banner, high above the Christian forces. Liszt referred to the crucifix as "the symbol of redemption" and added: "I absolutely wrote Hunnenschlacht for the sake of the hymn 'Crux Fidelis.'" In still another letter, Liszt referred to *Crux Fidelis* as "the hymn of the Cross" and expressed the wish that he had done better musically in *Hunnenschlacht*, ... in order to adore the Croix Fidèle (*Crux Fidelis*), our hope and salvation!"

In his oratorio *St. Elisabeth*, Liszt used melodies that he believed to be programmatically compatible with the legend and borrowed them from other musicians. In acknowledging the help he received in finding melodies, he named each person and the melody he supplied. However, one melodic figure was of his own choice. Liszt identified it as his own symbol for the cross, and said that he had already used it. He named three of his works and by using the expression "unter anderem" (amongst others), indicated that the Cross symbol was used in other works he did not name. It is conceivable that "unter anderem" could stand only for the Sonata in b minor, for of his compositions completed by 1862, the date of *St. Elisabeth*, only four have been found to contain the Cross symbol: the three that Liszt named, and the Sonata, the only work where the symbol occurs in music that is seemingly abstract, in identifying his symbol for the Cross. Liszt notated its three pitches and said that they begin many chants, and he named two, both referring to Christ: the Magnificat with its reference to the Virgin Mary, and thus to Christ's birth, and *Crux Fidelis*, with its reference to Good Friday, and thus to Christ's death. By identifying these two Christ-related chants and connecting them to his Cross symbol, Liszt indicated that the Cross motif symbolizes Christ and the cross in his music. The sym-

bolism of the Grandioso/Cross motif recurs with consistency in Liszt's music in yet another way: through its harmonies: Liszt applied the Sonata's "Grandioso" harmonies in *Hunnenschlacht* where they accompany its opening, and twenty-six years later in a profoundly religious work, his *Via Crucis*, where they accompany Christ's Passion.

Liszt reused the entire section of his Sonata where dissonant chords alternate with recitatives (mm. 297-306) in *Via Crucis*. In both works the sections' chords are identical in tonality, harmony, register, the utilization of a dominant pedal point, dynamics, and attack. Their melody and rhythm are similar, and in both works a Recitativo, beginning similarly in both instances, follows the chords. In *Via Crucis*, the chordal blows symbolize the nailing of Jesus to the cross. The subsequent "Recitativo" sets Christ's words from the Cross, "My God, my God, why hast thou forsaken me?" Most Passion music utilizes such separation in order to contrast mob and savior (*turba* and *vox Christi*). It seems appropriate to believe that Liszt borrowed from the Sonata for the *Via Crucis* because for him the chords and following recitatives – marked "appassionato" and "con passione" – already symbolized stations of the Passion. Liszt's explicit demand in the Lehman manuscript that the "Recitativo appassionato" be printed in large

notes can be understood thus: the recitatives represent "vox Christi", and must therefore be distinguished from other cadenza-like passages printed in small notes. Surprising though it may be, Liszt reused not only the Sonata's minor harmonies for the Passion music of *Via Crucis*, but also the major harmonies from the Sonata's "Grandioso". Why would Liszt use major harmonies to depict Christ's death? Marked piano "dolcissimo" in *Via Crucis*, they prepare and accompany Christ's last words from the cross, "It is accomplished". Liszt explained the luminous, major chords that occur at the moment of Christ's death by saying: "In general the great and little composers color the Requiem with the blackest black ... I tried to give a character of sweet Christian hope to the sentiment of death." "Sweet" as Liszt used it recalls the "dulce" of "Crux Fidelis", where the word occurs three times. His words "Christian hope" touch upon the core of his faith, centered around the mystery of "vitam ex morte", that is, of life that springs from Christ's death on the Cross.

Since Liszt always reuses the melody of the Sonata's Grandioso/Cross motif within a Christian context, and since its harmonies can be directly connected with *Crux Fidelis*, as it is quoted in *Hunnenschlacht*, the Passion in *Via Crucis*, and other religious works, it can be concluded with a good degree of certainty that the

Grandioso/Cross motif in the Sonata symbolizes Christ and the Cross. The major harmonies symbolize Christ as a heavenly being, while the minor harmonies symbolize Jesus as a human being who died on the Cross. Liszt's will contains a testament of his religious faith: "This is my will. It is made on this 14th day of September 1860 when the church celebrates the Exaltation of the Holy Cross. The name of this celebration also expresses the burning and mysterious feeling, which has marked my whole life as with a sacred stigma. Yes, the crucified Jesus, the ardent yearning and the exaltation of the Holy Cross, this was my true vocation."

Concerning the last pages of the Sonata: in his first draft for the ending of the Sonata, Liszt gave it a glorious albeit somewhat bombastic apotheosis ending in a quasi-orchestral fortissimo; but he dismissed this draft and concluded the Sonata (starting mm. 711) with a mysterious Coda, utilizing all the divine and diabolical symbols from throughout the Sonata. Unlocking the secret meaning of this Coda remains a challenge to forming a deeply religious and individual interpretation.

For final words, Liszt shall speak for himself (1867): "... At the risk of being taken for an intolerably conceited person, I believe that the understanding of certain music requires an intelligence and a most elevated, most edified,

most refined moral sense among artists and listeners, one that is not ordinarily found among them. The predominance of the grossest habits ... is still excessive in the music world. Perhaps it will diminish little by little and ... perhaps also I shall then find my public."

This study is based on: "Liszt's Symbols for the Divine and Diabolical: Their Revelation of a Program in the B Minor Sonata" by Prof. Dr. Tibor Szász, published in volume XV, June 1984 issue of the "Journal of the American Liszt Society" (pages 39-95).

The legendary Steinway No. 314.503

"My faithful and inseparable friend." That is how Vladimir Horowitz called the Steinway piano, which he played on for almost half a century. The instrument, built in 1941, was prepared and voiced in a special way and that defined its singular sound: The basses penetrating and mighty, the high registers clear and overtone-rich, the middle singing and brilliant, with an unique dynamic range and transparency. The Piano was already legendary in the lifetime of Vladimir Horowitz and inseparable from the genius of the great Maestro and his triumphant performances.

Jura Margulis

Born in St. Petersburg, Russia, pianist Jura Margulis has performed throughout Europe and the US and in Japan, Russia, Canada and South America. The Los Angeles Times praised his "excellent pianism" and called him "steel-fingered and highly musical". The Washington Post applauded his "titanic reserves of sheer power" and his "effortless spontaneity." The Fort Worth Star-Telegram called his performance " ... the perfect Beethoven for the audience of our time ... sweeping lyricism ... imagination, originality, and good taste pervaded every phrase."

His orchestral appearances include performances with the Russian National Orchestra at the Hollywood Bowl, the Montreal Symphony Orchestra under Charles Dutoit, the Südwest-rundfunk Orchestra, the National Orchestra of Venezuela, and the Prague Symphony Orchestra. He has played in numerous festivals, including the Schleswig Holstein Musik Festival, the Berliner Festwochen at Berlin Philharmonic Hall, the Verbier Festival in Switzerland, and the Argerich-Beppu Music Festival in Japan. He has won prizes in more than a dozen international competitions, including *Busoni* in Italy and *Guardian* in Ireland. He is a recipient of the esteemed *Pro Europa* prize awarded by the European Foundation for Culture.

Active as a chamber musician, Margulis has per-

formed recitals with, among others, Dmitry Sitkovetsky, the soloists of the Moscow Virtuosi, and the Moscow String Quartet. He has also performed as a duo pianist with Martha Argerich in Germany, Japan, and the U.S.

Margulis has recorded five CDs as well as numerous concerts for radio as a soloist, as a chamber musician, and with orchestra. Performances of a recital on the legendary Horowitz Steinway, and of Scriabin's Piano Concerto Op. 20 with the Baden-Baden Radio Symphony Orchestra were broadcasted live. His CDs have garnered rave reviews from numerous publications including *Fono Forum*, *Piano News*, and *Universitätsblätter*. His fourth CD was chosen by *Fono Forum* as a "reference recording" and included in *The 1000 Most Important CDs of 2001* and his last CD received the *Preis der Deutschen Schallplattenkritik* (Award of the German Recording Review) 2004.

Jura Margulis studied with his father, Dr. Vitaly Margulis, at the Musikhochschule in Freiburg, Germany, and with Leon Fleisher at the Peabody Conservatory in Baltimore. He was also a student at the prestigious *Fondazione per il Pianoforte* in Cadenabbia at Lake Como in Italy.

He has taught at the Musikhochschule in Freiburg, Germany, the University of California at Los Angeles, and in master classes in Germany, Italy, Portugal, Russia, the USA, and Japan. In



1999 he was appointed Professor of Music at the University of Arkansas at Fayetteville.

The master classes of Jura Margulis center around his pedagogical concept: *The Unified Piano School, A synthesis of piano pedagogy and performance traditions*, which bridges the Russian School's concentration on sound, imagination, and physical technique, and the German School's attention to structure, rhythmic coherence, and style. Jura Margulis is a Steinway artist.

www.JuraMargulis.com



Schumann, Liszt, Debussy (2000)

"Kontrollierte Besessenheit" (Fono Forum)

Laut Klassik Jahrbuch "Die 1000 wichtigsten CDs von 2001"
eine von nur 12 Referenzaufnahmen des Jahres im Bereich Klavier.

"Controlled Obsessiveness" (Fono Forum)

The CD was chosen by Fono Forum as a "reference recording" and included in
"The 1000 Most Important CDs of 2001"



AM 1362-2

Preis der deutschen Schallplattenkritik 2004

"Ein Bombenprogramm mit vier Hauptwerken aus der Glanzzeit der russischen Klaviermusik."
(Fono Forum)

"Eine CD, die einen bislang noch viel zu wenig beachteten Pianisten auf der Höhe seines Könnens
hören lässt. Famos." (Piano news)

"Margulis, der berühmten russischen Schule entstammend, nimmt sich keineswegs zurück, sondern
bietet die Kompositionen geradezu leidenschaftlich engagiert, aber dabei stets in jener ... Weise,
die sich durch intelligente Kontrolle und geistige Durchdringung auszeichnet." (Günter Schnitzler)



AM 1379-2

JURA MARGULIS

LIVE ON THE HOROWITZ STEINWAY

AM 1379-2

Franz Schubert (1797-1828)

- ① Impromptu D 935 [11:38]
Nr. 3 B-Dur, op. 142
Impromptu D 935 No. 3
in B-flat major op. 142

Franz Liszt (1811-1886)

- ② Sonate für Klavier h-moll [28:27]
Sonata for piano in B minor

Sergei Rachmaninov (1873-1943)

- ③ Prélude D-Dur, op. 23,4 [4:53]
Prélude in D-major, op. 23,4
④ Prélude g-moll, op. 23,5 [3:57]
Prélude in G minor, op. 23,5

Alexander Scriabin (1872-1915)

- ⑤ Sonate für Klavier Nr. 5, op. 53 [11:28]
Sonata for piano No. 5, op. 53

Moritz Moszkowsky (1854-1925)

- ⑥ Étincelles, op. 36 [2:49]

Total Time: 67:24



DDD

(LC) 5152