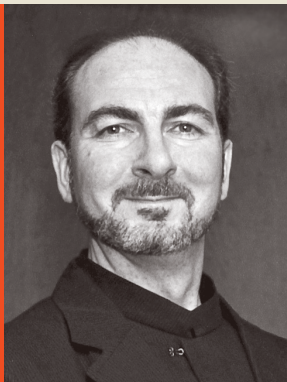


# JURA MARGULIS

■ *Piano Solo con sordino*



BACH | LISZT | MOZART  
NOVA | PUCCINI | SCHUMANN  
SHOSTAKOVICH



OEHMS®  
CLASSICS

■ *Piano Duo with* **MARTHA ARGERICH**  
*MUSSORGSKY* *Night on Bald Mountain*

The Margulis Sordino Pedal  
is a very important, interesting  
and inspiring invention.

Sound is the soul of music. The sound  
of the piano increased in colour and  
capacity - a desire of every pianist.

The MSP may very well be the  
future of piano construction -  
Bravo!

Martha Argerich  
Lugano 2014

Das Margulis-Sordino-Pedal ist eine sehr wichtige, interessante und inspirierende Erfindung.  
Traum aller Pianisten: der Klang des Klaviers wird in Farbe und Umfang bereichert.  
Das MSP kann ohne weiteres die Zukunft des Klavierbaus sein. Bravo!

*The Margulis Sordino Pedal is a very important, interesting and inspiring invention.  
Sound is the soul of music. The sound of the piano increased in colour and capacity - a desire of every  
pianist. The MSP may very well be the future of piano construction. Bravo!* Martha Argerich, Lugano 2014

# ARRANGEMENTS & ADAPTATIONS

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750) *Matthäus-Passion* BWV 244

- 1 Schlusschor *Wir setzen uns mit Tränen nieder* 06:18  
Transkription für Klavier von Jura Margulis

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791) *Requiem* d-Moll KV 62

- 2 *Confutatis maledictis* 02:41  
3 *Lacrimosa* 03:54  
Arrangiert für Klavier von Jura Margulis

GIACOMO PUCCINI (1858–1924)

- 4 *I Crisantemi* 06:20  
Arrangiert für Klavier von Jura Margulis

FRANZ LISZT (1811–1886)

- 5 *Mephisto-Walzer* 12:59  
Adaption von Jura Margulis

ROBERT SCHUMANN (1810–1856) *Dichterliebe*

- 6 *Wenn ich in deine Augen seh'* 02:03  
Arrangiert für Klavier von Jura Margulis

DMITRI SCHOSTAKOWITSCH (1906–1975) <i>Symphonie Nr. 8 c-Moll op. 65</i>	
7 <i>Toccata</i>	06:12
8 <i>Passacaglia</i>	08:15
Arrangiert für Klavier von Jura Margulis	
SAYAT NOVA (1712–1795)	
9 <i>Melodie – Elegie</i>	04:54
Arrangiert für Klavier von Arno Babadjanian	
MODEST MUSSORGSKI (1839–1881)	
10 <i>Eine Nacht auf dem kahlen Berge</i>	12:21
Transkription für 2 Klaviere von Jura Margulis	
total 66:04	

JURA MARGULIS *Klavier* | MARTHA ARGERICH *Klavier* 10

## DAS MARGULIS-SORDINO-PEDAL

### In Kooperation mit Steingraeber & Söhne

Bei meinen Begegnungen mit historischen Instrumenten fiel mir auf, wie schön, voll und zart ihr Klang sein kann, wenn sie sachgerecht behandelt und eingesetzt werden, aber auch, wie uns das Spielen auf einem modernen Konzertflügel dienen und beflügeln könnte und sollte. Ich hatte den Eindruck, dass Klaviere aus dem frühen 19. Jahrhundert viel schöner sangen, viel später gellten und viel weicher flüsterten. Wenn ich auf einem alten Hammerflügel von Graf, Streicher oder Rosenberger spielte, erlebte ich eine Offenbarung, während ich den Sordino-Effekt verwendete: welche Art des Klanges ein Komponist sich damals vorgestellt haben mochte, als er ein *pp* oder *ppp* schrieb ... einen Klang von entrückter Anmut und Innigkeit, einen Klang von unendlicher Zärtlichkeit und schattiertem Licht, deutlich anders als der einer offenen Saite; einen Klang, den man sich auf

einem modernen Konzertflügel wünscht, aber nie ganz erreichen kann.

Und dann erlebte ich eine weitere Epiphanie: Warum sollte es nicht möglich sein, ein Sordino in ein modernes Instrument einzubauen? In Rücksprache mit den führenden Autoritäten in historischen Instrumenten und moderner Aufführungspraxis und durch langjährige Bemühungen und Entwicklungsstufen fand ich glücklicherweise in Steingraeber & Söhne einen Partner, der bereit und fähig war, solch ein Gerät entsprechend meinen Ideen und technischen Anweisungen (i-DEPOT Nr. 043368) einzubauen. Der erste Einbau eines MSP forderte von Herrn Steingraeber, in den Rahmen eines fertigen Konzertflügels zu bohren; ich erinnere mich an die Schweißperlen auf der Stirn des Klavierbaumeisters. Aber es klappte wunderbar, und Steingraebers Verfeinerungen erlaubten seither eine zweite

Generation des Mechanismus zu entwickeln, der eine nahtlose Vorwärtsverschiebung der Filzleiste erlaubt – ähnlich einer historischen Graf-Vorrichtung. Besonders angetan bin ich von dem Steingraeber D-232 und halte ihn für das hervorragendste Instrument, das heutzutage gebaut wird.

Das Margulis-Sordino-Pedal in Kooperation mit Steingraeber & Söhne soll dazu dienen, die ursprüngliche Funktion des Sordino-Pedals, mit seiner raffinierten und ausdrucksstarken Erweiterung der Klangvielfalt, in modernen Flügeln wieder einzuführen. Es ist sowohl eine Neuheit in der Gegenwart als auch eine Brücke in die Vergangenheit, eine vergangene Zeit, mit der wir, aufgrund ihres enormen Klavierrepertoires, tief verbunden sind. Die technischen Anforderungen für den Einbau eines MSP sind relativ gering und günstig. Der bereits existierende Drehmechanismus des mittleren Pedals wird verwendet, indem das Sordino-Pedal zum Sostenuto-Pedal hinzugefügt wird, und es wird sehr dünner Filz, nicht Leder, auf der bewegbaren Leiste

verwendet. Es ist, als ob einem zwei Hämmerstäbe zur Verfügung stehen würden; die Verwendung des (mittleren) Sordino-Pedals ist so intuitiv, dass es augenblicklich zu einem ausdrucksstarken Werkzeug wird. Der Steingraeber D-232 mit dem MSP ist wohl ein Höhepunkt des modernen Flügelbaus – man muss es hören (oder spielen), um es zu glauben!

Diese CD präsentiert das einst verbreitete und heute vergessene Sordino-Pedal und demonstriert die Möglichkeiten eines modernen Sordino-Pedals in einem modernen Konzertflügel. Das Ausmaß und die Eigenschaften der ausdrucksvollen Klangvergrößerung durch ein Sordino-Pedal sind sowohl in einer Live-Aufführung als auch in einer Aufnahme augenblicklich für den Experten und den Amateur gleichermaßen hörbar. Diese Neuerung bietet eine enorm erweiterte dynamische und spektrale Vielfalt und sucht ihresgleichen in den letzten 150 Jahren der Klavierbaugeschichte und -praxis.

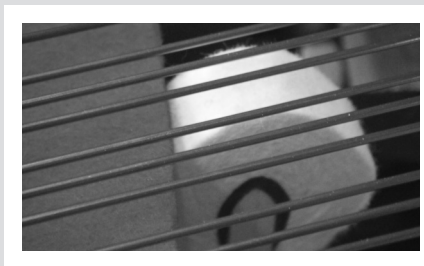
Ein paar Worte zur MSP-Geschichte: Im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert hatten viele Instrumente ein Pedal, das eine dünne Leiste (aus Filz oder Leder als Kamm) zwischen den Hämmern und Saiten verschieben konnte. Der Zweck war nicht, den Klang wesentlich zu dämpfen, sondern die eine sphärische, distanzierte und einzigartig schöne Klangfarbe zu erzielen. Das Sordino war also ein starke Ausdruckserweiterung als Effekt, genau wie die anderen Pedale. Um 1800 genoss dieses Pedal (und manchmal Kniehebel) eine allgegenwärtige Präsenz, besonders in Wien, und war genauso weit verbreitet wie das Haltepedal rechts und das Una-Corda-Pedal links. Graf hatte für Beethoven ein Klavier mit einem Sordino-Pedal, das Graf „Moderator“ nannte, gebaut, und Erard baute eine ähnliche Funktion in seine Klaviere und nannte sie, sehr französisch, „Celeste“. Mozart und Schumann besaßen Klaviere mit dieser Pedalfunktion. Es war tatsächlich als Standard im ersten Steinway-Konzertflügel von 1853 vorgestellt.

Die Tatsache, dass das Pedal im frühen 19. Jahrhundert stark vertreten war, erlaubt mir den Gedanken, dass, wenn ein Komponist wie Mozart, Schubert oder Beethoven *pp* oder *ppp* vorschrieb und ein Sordino-Pedal im Instrument vorhanden war, es selbstverständlich war, dieses zu benutzen. Mit wachsenden Konzertstätten und stürmischem virtuosem Repertoire, das die große orchestrale Besetzung mit schweren Blechbläsern, massivem Schlagwerk mit Becken und 32 Streicher in einer Sektion imitierte, stiegen die Anforderungen an ein größeres Klangvolumen. Damit er die größere Zugkraft aushielt, baute man den Rahmen aus Metall (bis zu 22 Tonnen Druck) und gewann deutlich mehr Obertöne hinzu. Die Tastatur wuchs erst auf fünf, dann sechs, schließlich sieben Oktaven und damit auf 88 Tasten an, der Saitenchor wurde größer (drei anstatt zwei Saiten), und die Saiten selbst wurden länger und somit kraftvoller, indem sie nicht mehr parallel, sondern über Kreuz verliefen. Vermutlich wurde letzten Endes als Folge dieser Entwicklung das leiser

machende Sordino-Pedal aufgegeben. Im 20. Jahrhundert wurde das Sostenuto, das Mittelpedal, in den Konzertsälen der Welt allgegenwärtig. Das nun unantastbare und seit fast 150 Jahren unangefochtene Sostenuto-Pedal dient indessen nur einem Bruchteil des am häufigsten gespielten und aufgenommenen Repertoires – währen das Sordino mindestens 80 Jahre lang während der produktivsten Zeit des pianistische Konzertrepertoires verwendet wurde (z.B. Schubert D 784 Sonate op. 143 in a-Moll, zweiter Satz, Andante, Takt 4, Takt 8 etc.: *ppp* „sordini“).

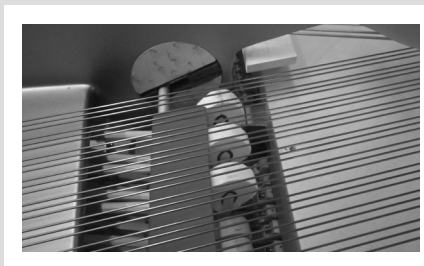
Nicht zu verwechseln: Das Stummschaltpedal (oder -hebel) wurde Anfang 1900 für Klaviere eingeführt und entspringt derselben technischen Idee: eine Filzleiste zwischen Hämmern und Saiten, allerdings mit der Absicht, den Nachbarn in Wohnhäusern und in Musikhochschulen das ständige Klavierüben (Hämmern) erträglich (gedämpft) zu machen. Man konnte laut und lange üben, ohne im Raum nebenan gehört zu werden. Diese Technik wird allmählich durch die „stumme

Klaviermechanik“ ersetzt, ganz das Gegenteil des Sordino-Pedals. Unter „Moderator“ wird nun weit verbreitet der Stummschalthebel verstanden, und „Celesta“ oder „Celeste“ ist bekannt als ein orchestrales Tasteninstrument mit einem dem Glockenspiel (Metallofon) ähnlichen Klang. Ich nannte daher die neue Inkarnation dieses alten Pedals das „Sordino-Pedal“, um keine Verwechslung zuzulassen und um dessen Funktion zu erläutern, die, wie das Sordino eines Orchester- oder Solo-Saiteninstrument (oder beim Blechblasinstrument der Cup-, Harmon-, Bucket-Dämpfer oder die Dämpfung mit der Hand) darauf abzielt, die Dynamik im Bereich von *mf* bis *ppp* zu erweitern, sowie dem modernen Konzertflügel ein erheblich vergrößertes Spektrum an Klangfarbe und -schattierung zu verleihen. Da wir heute eine hochdefinierte Aufnahmetechnologie und eine erstklassige Akustikarchitektur in Konzertstätten sowie Konzertflügeln vorfinden, glaube ich, dass der „Moderator“, das „Jeu Celeste“, das alte Pianissimo-Pedal



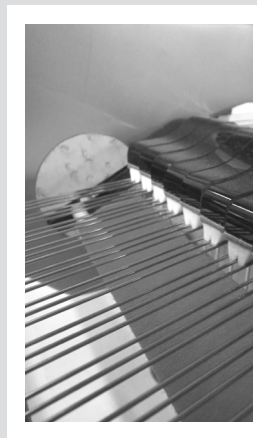
Dank dünnem Filz  
kann der Hammer normal auslösen

*Thin felt allows for  
a normal release of the hammer*



Ruhezustand

*Resting state*



Funktion aktiv  
*Active function*

wieder die Aufmerksamkeit der Klavierbauer, Konzertpianisten, Medienkünstler und der Myrmidonen der Musik verdient: Eine Wiedereinführung des Sordino-Pedals in den modernen Flügel, mit seinen ausdrucksvollen Klang- und Farberweiterungen, durch Ersatz (oder Ergänzung durch Umschalt- oder Kniehebel) des Mittel- oder Sostenuto-Pedals, bringt außerordentliche neue Möglichkeiten für die Interpretation eines größeren Teils des Klavier-Repertoires (einschließlich Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Brahms, Debussy usw.) und ist ein Quanten-

sprung der dynamischen (Klangvolumen) und der spektralen (Klangfarbe) Ausdruckspalette des modernen Konzertflügels.

*Jura Margulis, 2014*

*Übersetzung aus dem Englischen:  
tologingo translations*

*„Dem Neuen dienen, ohne das Alte zu opfern“*

Thomas Mann (1875–1955)

*„Das MSP kann ohne weiteres die Zukunft  
des Klavierbaus sein“*

Martha Argerich, 2014

## TRANSKRIPTIONEN & ARRANGEMENTS

„Wenn es schon unzählige Musikstücke gibt, die speziell für Klavier solo geschrieben wurden, warum soll man dann noch etwas hinzufügen, indem man Musikstücke umschreibt, arrangiert, adaptiert oder interpretiert, die eigentlich speziell für andere Instrumente geschrieben wurden, für Orchester, Chöre, Orgel, Kammerensembles, Kunstlied- und Folksänger, -Bands und Glockenspiel?“ Diese Frage wird mir hin und wieder gestellt, wenn auch nicht immer mit genau diesen Worten.

Dann antworte ich: „Es ist Teil der großen virtuosens Tradition“, und sage kurz: Schon vor der Notation von Musik gab es Transkriptionen, Bearbeitungen, Adaptionen und Interpretationen von Stücken, die nicht speziell für Tasteninstrumente geschrieben wurden. Die Terminologie hier ist nicht präzise, Musik ist schließlich keine Wissenschaft. Doch es gibt einige verschiedene Möglichkeiten:

Man kann

a) ein für Orchester, Chor, Streichquartett,

Gesang etc. geschriebenes Musikstück transkribieren, um es als Solostück für Klavier zu spielen – und umgekehrt;

b) eine Komposition arrangieren (nicht nur, aber auch für Klavier transkribieren), indem das Original durch Ergänzungen, Wiederholungen, Kürzungen, Präludien oder Kadenz, veränderte Codae usw. abgewandelt wird;

c) aus einer bestehenden Partitur – original für Klavier solo oder -duo, oder dafür transkribiert bzw. arrangiert – eine persönliche Version machen; und auf diese Weise kann man auch

d) interpretieren, was dem Improvisieren über ein bekanntes Motiv, eine Melodie, Arie oder ein Lied ähnelt. All das steht in der Tradition der großen Meister.

Die einflussreichsten Ahnen (für uns Pianisten) wie Bach, Beethoven, Brahms, Liszt und die Meister des späten 19./frühen 20. Jahrhunderts wie Anton Rubinstein, Busoni, Tausig, Rachmaninoff und deren An-

hänger, darunter Godowski, Lhevin, Hofmann und Horowitz, waren nicht nur ganz außer-gewöhnliche Musiker am Tasteninstrument, sondern auch brillant darin, zu transkribieren, arrangieren und improvisieren. Sie konnten einfach alles auf dem Klavier spielen, oft nach Gehör, das bei ihnen perfekt ausgebildet war. Diese Fertigkeit nutzten sie, um Musik zu entdecken, und auf diese Weise machten sie oft auch ein großes Publikum auf weniger bekannte Komponisten (oder schwieriger zu hörende Kompositionen) aufmerksam (bevor Tonaufzeichnungen hier alles veränderten).

Einige Beispiele dafür sind: Rimski-Korsakows Transkription von Mussorgskis *Bilder einer Ausstellung* vom Klavier- zum Orchesterstück; Liszts Arrangement von Paganinis Capriccio *La Campanella* für Violine als Klaviersolo und dann Busonis Version; so viele von Schuberts Stücken, die von Liszt frei arrangiert wurden; Brahms' Transkription von Bachs *Chaconne* für Violine als Klaviersolo (nur für die linke Hand!); Clara Schumanns Transkription von Roberts *Widmung* (Gesang

und Klavier); Horowitz' Version von Moskowskis *Chanson Bohème* aus Bizets *Carmen* und so weiter.

Ich stelle mir vor, wie Liszt eine Oper von Verdi hört oder eines von Schuberts Stücken und, von der Musik bewegt, dabei denkt: „Das muss ich auf dem Klavier spielen“, und dann eine seiner, für diese Zeit bahnbrechenden, Paraphrasen oder Transkriptionen schreibt ...

Ich stelle mir vor, wie Strawinsky sich denkt: „Warum sollte ich nicht einige der Sätze aus meiner Orchestersuite *Petruschka* für das Klavier transkribieren und Arthur Rubinstein widmen, sodass er das Stück vielleicht spielt?“ Aber ohne das Motiv mit dem Bärenreiter, das erst später von Gilels und anderen aus der Orchesterinstrumentierung hinzugefügt wird.

Ich stelle mir vor, wie Rachmaninoff seine *Vocalise* allein auf dem Klavier spielt, wie Richter Orchestersätze von Wagner auf dem Klavier spielt, und das einfach nur, um sie zu studieren ...

Ein ganz wichtiger Aspekt dieser Virtu-

osentraktion ist es, sich von den Klavier-Solostücken zu lösen und Musik zu machen, die wirklich bewegend ist, die Fantasie anregt und den eigenen Horizont erweitert.

Die Auswahl der Stücke und Quellen für mein Repertoire ist eine ganz persönliche Entscheidung, die ich kurz und in wenigen weiteren Worten erkläre:

Bachs große Passionen und Messen gehören zu den größten Schöpfungen der westlichen Zivilisation. Das wurde mir klar, als ich den Schlusschor der *Matthäuspassion* hörte, der mich jedes Mal zu Tränen rührt; Bach verbindet zwei Orchester mit zwei Chören, und all diese Farben auf dem Klavier zum Glänzen zu bringen, ist ein lange gehegter Wunsch von mir. Erst nach Jahren hatte ich meine Fähigkeiten so weit vertieft, um das angehen zu können.

Das *Lacrimosa* war das letzte Stück, an dem Mozart arbeitete. Die Komposition endet in seinem Manuskript nach acht Takten mit zwei Takten, die in einer Einzelstimme fortgesetzt werden ... Mozarts Vision „Confuta-

tis maledictis, flammis acribus addicti ...“, „Lacrimosa dies illa, qua resurget ex favilla judicandus homo reus“, „jener Tag der Tränen, an dem der Mensch aus der Asche auf-ersteht, um gerichtet zu werden“, gefolgt von der unvollendeten Bitte „Huic ergo parce ...“, „Darum verschone ihn ...“, ist wirklich kraftvoll. Es scheint, als würde Mozart uns über 220 Jahre hinweg etwas Persönliches erzählen – so etwas auf dem Klavier zu spielen, ist erschütternd.

Puccinis *Streichquartett*, das mit seinem Motiv im Mittelteil an *Tosca* erinnert, ist eine wirkliche Herausforderung der Kammermusik. In seiner Partitur zeichnete Puccini viele Markierungen für Rubato und die Dynamik ein. Dieses wunderschöne Stück gemeinsam zu spielen, erfordert viele Proben. Für das Klavier eröffnen sich dagegen völlig andere Möglichkeiten und Herausforderungen: Tempi und Dynamik zu steuern ist wesentlich einfacher, den Klang transparenter Streicher und die Tragik wiederzugeben, ist dagegen aufwendig.



Der *Mephisto-Walzer* von Liszt ist natürlich eine Originalkomposition für Klavier, obwohl Liszt ihn für Orchester transkribiert hat. Viele Musiker haben in der Vergangenheit ihre eigene Version davon geschaffen, allen voran Liszt selbst, der dieses (wie überhaupt jedes) Stück nie mehrmals auf dieselbe Weise spielte und verschiedene Versionen davon hinterließ, manche mit zusätzlichen Takten, andere mit veränderten Überleitungen oder einem neuen Ende. Schließlich gab es dann eine maßgebliche Quelle, und schon bald schuf Busoni seine eigene Version, indem er einige der virtuoseren Elemente dem eigenen Können und seinem Geschmack anpasste (veröffentlicht als Liszt/Busoni); seine Kompositionen waren viel moderner. Wesentlich später spielte Horowitz dann seine grandiose Version von Liszt/Busoni. Diese, und Liszts und Horowitz' Arrangements von Saint-Saëns' *Danse Macabre*, faszinierten mich lange, und so entschloss ich mich dann zu meiner eigenen Version von Mephisto. Sie basiert ganz darauf, wie ich die große Virtuosen-tradition

verstehe: sich mit Blick auf Musik und Instrument von der Notation zu entfernen, sie eher als Vorlage für weitere Entdeckungen zu betrachten. Ich habe vor allem die Aufteilung auf die Hände geändert, die Phrasen und Ornamente, ganze Passagen, Stimmen und Harmonien hinzugefügt, Terzen verdoppelt sowie Überleitungen, Modulationen und die Coda abgewandelt.

Schumanns *Wenn ich in deine Augen schau* aus *Dichterliebe* ist eine vertonte Liebeserklärung: Was könnte schöner sein?

Schostakowitschs *Streichquartett Nr. 8* habe ich schon als Junge gehört. Mein Vater hat diese Schallplatte für mich aufgelegt, wenn er vom Krieg sprach: lebhaftes Bild aus seiner Beschreibung von Stalingrad und die unvergleichliche Kraft in Schostakowitschs Projektion des Schreckens, der Zerstörung und des Leids in diesem Krieg. Ich hatte erst nach vierzig Jahren genug Erfahrung und Mut für den Versuch gesammelt, dieses Stück auf dem Klavier zu spielen. Da der vierte Satz, die *Passacaglia*, ohne ein Ende in den fünften

übergeht, musste ich für das Stück selbst ein Ende schaffen (komponieren). Bis zu dieser Stelle ist es eine Eins-zu-Eins-Transkription (Takt für Takt) der Streicherpartitur.

Babadschanjans Arrangement (meine Version) einer alten armenischen Volkswaise, die vom Aşık (mystischer Sänger) Bayat Nova aufgeführt und damit erhalten wurde, erzählt die tragische Geschichte einer unerfüllten Liebe. Die Geschichte hat mich ebenso fasziniert wie die ursprünglich byzantinische Melodie.

Und zu guter Letzt: Ich habe 1998 eine Bearbeitung von Mussorgskys *Eine Nacht auf dem kahlen Berge* erstellt und mit Martha mehrfach aufgeführt. Es war für mich schon

immer ein Traum, sie aufzunehmen, und die Gelegenheit dazu ergab sich 2014 in Lugano. Bei einer Bühnenprobe kamen wir bei dem vergleichsweise einfachen Schlussteil nicht weiter. Martha gefiel ihr D mit dem Daumen der linken Hand nicht. Ich schlug spaßeshalber vor, dass wir ja einen Orchestergong für ihr D auf die Bühne stellen könnten. Das war direkt vor der Live-Aufzeichnung. Nach einem kurzen „Hmmm ...“ war sie von der Idee begeistert. Diesen Gong habe ich selbst gespielt. Es ist der einzige Ton in der Aufnahme, der kein Klavierklang ist: die Morgenglocke nach der Nacht auf dem kahlen Berge.

Jura Margulis, 2015

# THE MARGULIS-SORDINO-PEDAL

In collaboration with Steingraeber & Söhne

In my encounters with historic instruments it struck me how beautiful, sonorous, and delicate their sound can be if investigated and implemented properly and how it could and should serve and inspire us when playing a modern concert grand. It occurred to me that pianos in the early 19th century sang much more beautiful, screamed much later, and whispered much softer. One day when I played an old Hammerflügel (Fortepiano) by Graf, Streicher, or Rosenberger, I had an epiphany about the kind of sound the composer of its time might have imagined when he wrote *pp* or *ppp* using the sordino pedal effect: a sound of distant beauty and intimacy, a sound of infinite tenderness and penumbrian light, a sound distinctly different to that of an open string; a sound one wishes for but can't quite achieve on the modern concert grand.

And then I had another epiphany: why

not install such a sordino in a modern instrument? In consultation with leading authorities on historic instruments and contemporary performance and in many years of efforts and investigation I was fortunate to find in Steingraeber & Söhne a partner who was willing and able to install such a device based on my ideas and engineering suggestions (i-DEPOT No. 043368). Its first installation required Mr. Steingraeber to drill holes in a finished grand piano frame; I remember the pearls of sweat on the technician's brow. But it worked out beautifully and Steingraeber's efforts produced since then a second generation of the mechanism allowing a smooth horizontal shift movement of the felt rail – resembling the historic Graf device. I am particularly fond of Steingraeber's D-232 and think of it as the finest instrument built today.

The Margulis Sordino Pedal in colla-

boration with Steingraeber & Söhne aims to re-introduce the original function of the sordino pedal with its subtle and expressive augmentation of sound capabilities into the modern grand piano, and is both: an innovation in the present, as well as a bridge to the past; a past that we are immersed in due to the vast piano repertoire from that time. The technical demands on installing the MSP are comparatively small and inexpensive; most of the mechanism of the middle pedal is utilized, adding the Sordino function to the sostenuto function by push lever, and very thin felt (not leather) is used. It is as if one has two sets of hammers at one's disposal; the technical use of the middle sordino pedal is intuitive and instantly becomes an expressive tool. The Steingraeber D-232 with a MSP is arguably the pinnacle of modern grand piano construction – one has to hear (or play) it to believe it!

This CD relaunches the once preeminent and now extinct sordino for the modern concert grand and serves to showcase the possibilities of a modern sordino pedal. The scope

and quality of expressive sound augmentation by a sordino pedal is instantly notable to expert and amateur alike, both in a live presentation and on recording; it presents a vastly extended dynamic and spectral variety – and is an innovation unprecedented in the past 150 years of piano making history.

A few words about the MSP history: In the late 18th and early 19th centuries many grand pianos had a special pedal that shifted a very thin layer (or comb) of leather or felt between hammers and strings. The purpose was not to substantially dampen the sound, but to change the quality of sound to an ethereal, distant, and uniquely beautiful sonority; an expressive tool like the other pedals. By 1800 this pedal (and sometimes knee lever) enjoyed a ubiquitous presence, particularly in Vienna, and was as widely integrated as the sustain- (right) and una corda- (left) pedals, Graf had a piano made for Beethoven with a sordino (which Graf called "Moderator") pedal, and Erard built a similar function into his pianos and called it, so French, the "Celeste".

Mozart and Schumann owned pianos with that pedal function. It was in fact featured in the first Steinway grand piano of 1853. The fact that the pedal was widely represented in the early part of the 19th century suggested to me that when a composer, such as Mozart, Schubert, or Beethoven wrote *pp* or *ppp*, and the sordino pedal was present in the instrument, it was common sense to use it.

As demands on greater sound volume developed – due to the emergence of larger concert venues and tempestuous virtuoso repertoire imitating the grand orchestra with heavy brass, massive percussion with cymbals, and 32 strings in one section – the frame became metal to support substantially more tension (up to 22 tons) and thus gained substantially more overtones; the keyboard expanded to 88 keys and just over 7 octaves (from 5 and then 6); the strings got more siblings (three instead of two) and grew in length (by bedding them not parallel but across) and became thus more powerful. Presumably as a consequence of that demand the tone soft-

ening pedal was eventually abandoned; the *sostenuto* (middle) pedal became ubiquitous by the 20th century in concert halls around the world. The now sacrosanct and for almost 150 years unchallenged *sostenuto* pedal serves however but a fraction of most of the performed and recorded piano music – while the sordino pedal has been in use for 80 years of the most productive time for pianist concert repertoire (e.g. Schubert D 784 Sonata op. 143 in a Minor, second movement, *Andante*, bar 4, bar 8 etc.: *ppp* “*sordini*”). Not to be confused: The mute lock-pedal (or lever) was introduced for upright pianos in the early 1900s and originates from the same technical idea: a layer of felt between hammers and strings – but with the purpose of making the continuous sound (“banging”) of piano practicing tolerable (silenced) to neighbors in densely populated apartment complexes and conservatories. One could hammer away practicing loud (and for a long time) without being heard in the next room. This technology today is being slowly replaced by the „silent

action“ – quite the opposite of the purpose of the historic/modern sordino pedal. As the “moderator” is now widely understood as the mute lever and the “celesta” or “celeste” is known as a symphonic keyboard instrument with a sound similar to that of a Glockenspiel (metallophone), I named the new incarnation of that old function the “Sordino Pedal” as to avoid confusion and to elucidate its function, which, like the sordino of an orchestral or solo string instrument (or the mute insert – cup, harmon, bucket, or palm of a brass instrument), means to extend expressive dynamics in the regions from *mf* to *ppp* as well as give the modern concert grand piano a vastly extended range of color and timbre. As we now possess refined recording technology and excellent acoustic architecture in venues and the concert grand both, I believe the Moderator, Jeu Celeste, or Pianissimo Pedal of old deserves again the attention of piano makers, concert pianists, recording artists, and the

myrmidons of music: A re-introduction of the sordino pedal and its capabilities of expressive sound and color augmentation back into the modern grand piano, by replacing (or adding to by switch or lever) the existing middle or *sostenuto* pedal, creates tremendous new possibilities for the interpretation of a major portion of the piano repertoire (including Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Brahms, Debussy, etc.) – and is a quantum leap of the dynamic (sound volume) and spectral (sound color) expressive pallet of the modern concert grand piano.

Jura Margulis, 2014

*“Assist the New without sacrificing the Old”*  
Thomas Mann (1875–1955)

*“The MSP may very well be the future of piano construction”*

Martha Argerich, 2014

## TRANSCRIPTIONS & ARRANGEMENTS

“As there is an almost infinite amount of music written specifically for piano solo – why adding to it by transcribing, arranging, adapting, or paraphrasing music written specifically for all other instruments including orchestras, choirs, organs, chamber ensembles, art and folk singers, bands, and bell gongs?” A question that – not in so many and specific words – I am asked every now and then.

“It is a part of the grand virtuoso tradition” – I have to reply; and in a few words: Since before music notation existed there have been transcriptions, arrangements, adaptations, and paraphrases of music not written specifically for a keyboard instrument. The terminology is imprecise, music is not a science, but there seem to be a few distinct possibilities:

It is possible to

a) transcribe a piece of music written for orchestra, choir, string quartet, voice &cetera to

be played on the piano solo – and vice versa; b) arrange a composition by (not only transcribe for piano but also) altering the original form by adding, repeating, or deducting parts, adding a prelude or a cadence, changing the coda &cetera;

c) adapt an existing score – either original piano solo or duo or derived from a transcription or arrangement – to a personal version; which can lead to a

d) paraphrase, which is similar to an improvisation on, a popular theme, melody, aria or song; all in the grand virtuoso tradition.

Our (pianists) most influential forefathers like Bach, Beethoven, Brahms, Liszt, the grand virtuosos of the late 19th/early 20th century like Anton Rubinstein, Busoni, Tausig, Rachmaninoff, and their followers in the 20th like Godowski, Lhevin, Hoffmann, Horowitz were all not only the most outstanding virtuosos on the keyboard but also most brilliant transcribers, arrangers, and improvisators,

who enjoyed the expertise to play anything on the piano, often by magnificently trained ear, used it to explore music, and often brought lesser known (or more difficult to hear compositions and) composers to the attention of many (before acoustical recordings changed the field).

A few examples: Rimsky-Korsakoff's transcription of Mussorgsky's *Pictures at an Exhibition* from piano solo to orchestra; Liszt's arrangement of Paganini's violin caprice *La Campanella* to piano solo and then Busoni's version; so many of the Schubert songs in the free arrangements of Liszt; Brahms' transcription of Bach's violin *Chaconne* for piano solo (left hand alone!), Clara Schumann's transcription of Robert's *Widmung* (for voice and piano), Horowitz's version of Moszkowski's *Chanson Bohème* from Bizet's *Carmen*, &cetera.

I imagine Liszt hearing a Verdi opera or a Schubert song, and thinking to himself, moved by the music: “I have to play that on the piano” and writing one of his – in his

time category-shattering – paraphrases or transcriptions ...

I imagine Stravinsky thinking to himself: “Why don't I transcribe some movements of my *Petrouchka* suite for orchestra to the piano and dedicate it to Arthur Rubinstein, so he might perform it”? But leaving out the Bear Scene, which later Gilels and others added from the orchestra score.

I imagine Rachmaninoff playing his *Vocalise* on the piano alone, Richter playing Wagner scores on the piano just to study them ...

To feel unbound by strictly piano solo scores and perform music that moves ones soul, enriches ones imagination, and broadens one's horizons – this is an important aspect of the grand virtuoso tradition.

My repertoire choices and references are all personal, anecdotal; in a few more words: Bach's great Passions and Masses are some of the greatest creations of western civilization; realizing this while listening to the final choir of the *St. Matthew Passion* moved me to tears once and ever since; Bach

combines two orchestras with two choirs and illuminating the various colors on the piano was an old desire of mine. It took me years to fathom the ability to endeavor that.

The *Lacrymosa* was the last piece Mozart laid hands on – the composition ends in his manuscript after eight bars with two bars continuing in single voice ... Mozart's vision of "When the accused are confounded, and doomed to flames of woe ...", "That day of tears and mourning, when from the ashes shall arise all humanity to be judged", followed by the unfinished plea "... Spare us by your mercy, Lord ..." is profoundly powerful. It seems that Mozart is telling us something personal from over 220 years back; playing that on the piano is terrifying.

Puccini's *String Quartet*, which reminds with its middle motive of *Tosca*, is a true chamber music challenge: In his score Puccini included many rubato and dynamic markings, to play the sublimely beautiful music together needs rehearsing. An entirely different set of challenges and possibilities open up for

the piano: much easier control of tempo and dynamics, to make it sound like transparent strings and tragic voice needed rehearsing.

The *Mephisto Waltz* is obviously an original piano composition, although Liszt made a transcription for orchestra, and many virtuosos in the past made personal versions of it – foremost Liszt himself, who never played the piece (or any other) the same way and left different versions including additional bars, different transitions, and a different ending. There eventually was one authoritative source, soon Busoni made his own version by adapting some of the virtuoso elements to his own mastery, and by modifying the form to his own taste (published as Liszt/Busoni), his own compositions were much more modern, and much later Horowitz played his own magnificent version of Liszt/Busoni. I was inspired by this (and Liszt's and then Horowitz's arrangements of Saint-Saëns' *Danse Macabre*) for a long time and eventually decided to arrange a personal version of the Mephisto based on (what I knew of) the grand virtuoso tradition:

To look at the music and the instrument and to free oneself from the written score a little, see it more as a matrix from which to explore; specifically I changed hand distribution, phrases, and ornaments, added whole passages, voices, harmonies, and double thirds, changed transitions, modulations, and the coda.

Schumann's *Wenn ich in deine Augen schau* from *Dichterliebe* is a declaration of love put to sound ... what could be more beautiful?

I knew Shostakovich's *Eight* since I was a boy, my father played this piece for me on a turning table when he spoke of the war ... the vivid images from his description of Stalingrad and the incomparable force of Shostakovich's projection of the horror and destruction and lament of war – it took 40 years to gather enough expertise and courage to attempt to play that music on the piano. As the fourth movement, the Passacaglia, transitions into the fifth without an ending, I had to create (compose) an ending for the piece; until then it is a one to one (bar to bar)

piano transcription of the orchestral score.

Babadjanian's arrangement (my version) of an old Armenian folk melody performed and thus archived by the Ashik (mystic bard) Sayat Nova tells the tragic story of an impossible love; the story fascinated me as much as the originally byzantine melody.

And lastly: I made the arrangement of Mussorgsky's *Night on Bald Mountain* in 1998 and performed it with Martha several times ... It was always a dream to record it and the opportunity presented itself in Lugano 2014. As we were rehearsing on stage we got stuck in the comparably very easy ending, Martha didn't like her left-handed thumb D. I suggested, in jest, that we could put an orchestral tube gong for her D on stage – that was directly before the live recording. After a moment of "hmmm" she enthusiastically agreed; I played the gong myself. It is the only non-piano sound on the recording – the morning bell after a night on the Bald Mountain.

Jura Margulis, 2015

Der Pianist **JURA MARGULIS** wird international geschätzt für seine bezwingende Gestaltungskraft, für die Vielseitigkeit seiner Klangfarben und seine virtuose Technik. Die Polarität seiner künstlerischen Persönlichkeit – logisch und leidenschaftlich zugleich – und die absolute Beherrschung des Instrumentes finden immer wieder Beachtung. Kritiker charakterisieren seine Tastenkunst als „kontrollierte Besessenheit“ und erkennen die „unbedingte Autorität“ seiner Interpretationen an (Fono Forum, Knut Franke). Die Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ) würdigt seine Aufführungen als zugleich „impulsiv und nachdenklich“ und bezeichnet den Pianisten als einen „Virtuosen und Gestalter“. Im August 2011 schreibt Drehpunkt Kultur in Salzburg: „... man denkt flüchtig an zur Legende gewordene Pianisten, aber Vergleiche verbieten sich. Margulis ist ein Meister sui generis.“

Als Solist trat er mit Orchestern wie dem Russischen National-Orchester in der Hollywood Bowl auf, mit dem Montreal Symphony Orchestra unter Charles Dutoit, dem Südwestrundfunk-Orchester, dem Memphis Symphony Orchestra, dem National-Orchester von Venezuela, dem Prager Synchron-Orchester, dem Thailand Philharmonic Orchestra und dem Orchestra della Svizzera Italiana. Er konzertierte auch auf zahlreichen Festivals wie dem Schleswig-Holstein Musik Festival, den Berliner Festwochen in der Berliner Philharmonie, den Festivals Verbier und BSI Engadin in der Schweiz, dem Argerich-Beppe Music Festival in Japan und den Salzburger Festspielen. Jura Margulis gewann mehr als ein Dutzend Preise bei internationalen

Wettbewerben, darunter beim Busoni-Wettbewerb in Italien und beim Guardian-Wettbewerb in Irland. Die Europäische Kulturstiftung zeichnete ihn mit dem renommierten Preis Pro Europa aus.

In den letzten Jahren konzertierte er in Frankfurt, Düsseldorf, Hamburg, Freiburg, Schloss Elmau, Berlin, Bologna, Brüssel, Bayreuth, Budapest, Bangkok, Barcelona, Madrid, Jerevan, Warschau, Aix-en-Provence, Lugano, Jerusalem, Tel Aviv, Tiflis, Tokio, Sapporo, Seoul, Shenzhen, Salzburg, Wien, Moskau und St. Petersburg sowie in New York, Chicago, Los Angeles, St. Louis, Dallas, Cincinnati, Salt Lake City, Little Rock, Tulsa, Carmel, Austin, Phoenix, San Jose, Minneapolis, Memphis und New Orleans.

Jura Margulis kann auch auf zahlreiche erstklassige Kammermusikauftritte zurückblicken: Zu seinen Partnern zählen Dmitry Sitkovetsky, Lilya Zilberstein, Alissa Margulis, Arnold Bezuyen, die Solisten der Moskauer Virtuosen, Mitglieder des Chicago Symphony Orchestra, und das Moskauer Streichquartett. Jura Margulis ist Gründungsmitglied des Margulis Family Trios. Mit Martha Argerich trat er als Duo-Partner in Deutschland, Schweiz, Japan und den USA auf.

Seinen künstlerischen Werdegang ergänzen viele Radioaufnahmen bei BR, HR und SWR sowie zahlreiche CD-Einspielungen für Sony Classical, Ars Musici und OehmsClassics, mit Repertoire von Bach bis Berg. 2011 erschien eine Duo-CD mit seiner Schwester Alissa mit Repertoire von Franz Liszt für Klavier und Violine. 2012 erschien eine CD-Aufnahme von Schumanns *Dichterliebe* in

Originalfassung und Bergs *Sieben frühe Lieder* mit Arnold Bezuyen. 2014 veröffentlichte Margulis eine Schubert-CD, eingespielt auf einem MSP Steingraeber D-232-Prototypen.

Als Pädagoge in der dritten Generation ist Jura Margulis international gefragt und hält Meisterkurse in den USA, Deutschland, Österreich, Schweiz, Italien, Spanien, Portugal, Ungarn, Israel, Russland, Korea und Japan. Über sein pädagogisches Konzept „The Unified Piano School, Eine Synthese von pädagogischen und pianistischen Traditionen“ hält er vielerorts Vorträge, so auch bei der World Piano Pedagogy Conference in den USA und an der Internationalen Sommerakademie Mozarteum in Salzburg. Jura Margulis ist der Leiter des internationalen Klavierwettbewerbes Fulbright Concerto Competition in den USA und künstlerischer Leiter der Internationalen Klavier Akademie Freiburg. Als Juror internationaler Wettbewerbe wird er regelmäßig in den USA und Europa eingeladen, zuletzt beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD in München.

Jura Margulis wurde in St. Petersburg/Russland geboren, wuchs in Deutschland auf und studierte bei seinem Vater, Prof. Vitaly Margulis, an der Musikhochschule Freiburg, an der einzigartigen „Fondazione per il Pianoforte“ in Cadenabbia am Comer See in Italien und bei Leon Fleisher am Peabody Conservatory in Baltimore, USA.

Seit 2008 hat er die McAllister-Stiftungsprofessur am J.W. Fulbright-College der University of Arkansas in Fayetteville, USA inne.

Pianist **JURA MARGULIS** has been internationally recognized for his compellingly communicative performances, as well as for the range of his tonal palette and his consummate virtuosity. Reviewers have praised the “absolute authority” of his interpretations and the sense of “controlled obsession” he transmits at the keyboard (Fono Forum). The Frankfurter Allgemeine Zeitung noted that his aesthetic is both “impulsive and contemplative.” The Los Angeles Times praised his “excellent pianism” and called him “highly musical”. In August of 2011 Drehpunkt Kultur in Salzburg writes: “After the performance one fleetingly thinks of the pianists that became legends, but comparisons are impermissible. Margulis is a master sui generis (of his own kind).”

His orchestral appearances include performances with the Russian National Orchestra at the Hollywood Bowl, the Montreal Symphony Orchestra under Charles Dutoit, the Südwestrundfunk Orchestra, the Memphis Symphony Orchestra, the National Orchestra of Venezuela, the Thailand Philharmonic Orchestra, the Prague Symphony Orchestra, and the Orchestra della Svizzera Italiana. He has played in numerous festivals, including the Schleswig-Holstein Musik Festival, the Berliner Festwochen at Berlin Philharmonic Hall, the Verbier, the Lugano, and the Sommets du Classique Festivals in Switzerland, the Argerich-Beppe Music Festival in Japan, and the Salzburger Festspiele in Austria.

Margulis won prizes in more than a dozen international competitions, including Busoni in Italy and Guardian in Ireland. He is also a recipient of the es-

teemed Pro Europa prize awarded by the European Foundation for Culture.

Active as a chamber musician, Margulis is a founding member of the Margulis Family Trio and performed with, among others, Dmitry Sitkovetsky, Lilya Zilberstein, Alissa Margulis, Arnold Bezuyen, the soloists of the Moscow Virtuosi, members of the Chicago Symphony Orchestra, and the Moscow String Quartet. He has also concertized with Martha Argerich on two pianos in Germany, Switzerland, Japan, and the USA. Recent years have brought him to New York, Chicago, Los Angeles, St. Louis, Dallas, Cincinnati, Salt Lake City, Little Rock, Tulsa, Carmel, Austin, Phoenix, San José, Minneapolis, Memphis, and New Orleans in the US, as well as abroad to Frankfurt, Düsseldorf, Hamburg, Freiburg, Elmau, Berlin, Bologna, Bruxelles, Bayreuth, Budapest, Bangkok, Barcelona, Paris, Madrid, Yerevan, Warsaw, Aix-en-Provence, Lugano, Jerusalem, Tel Aviv, Tbilisi, Thessaloniki, Tokyo, Sapporo, Seoul, Shenzhen, Salzburg, Vienna, Moscow, and St Petersburg.

Margulis has recorded ten CDs for Sony Classical, Ars Musici, and OehmsClassics, covering a wide spectrum of repertoire.

Jura Margulis's father and grandfather were pianists and pedagogues and methodical piano pedagogy is an integral part of his artistic vision. He developed a pedagogical concept named "The Unified Piano School, A synthesis of piano pedagogy and performance traditions", which bridges the Russian School's concentration on sound, ima-

gination, and physical technique, and the German School's focus on structure, rhythmic coherence, and style, and holds master classes in the US, Germany, Austria, Italy, Switzerland, Spain, Portugal, Hungary, Slovenia, Armenia, Israel, Russia, Korea, China, and Japan.

Since 2010 he is the host of [www.PianistoPianist.com](http://www.PianistoPianist.com); a weblog of thoughts, observations, research, methodology, rules, exceptions, aphorisms, concerns, and secrets from pianist to pianist. Margulis is the artistic director of the Fulbright Concerto Competition, an international contest for pianists in the US, and the executive director of the "International Piano Academy Freiburg", a summer master class and piano festival in Germany. Jura Margulis is regularly invited as a judge in international piano competitions, most recently in the ARD Music Competition in Munich and the World Piano Competition in Cincinnati.

Born in St Petersburg, Russia, Jura Margulis was raised in Germany, where he studied with his father, Prof. Vitaly Margulis, at the Musikhochschule Freiburg. He was also a student at the prestigious "Fondazione per il Pianoforte" in Cadenabbia at Lake Como in Italy. He moved to the United States to study with Leon Fleisher at the Peabody Conservatory in Baltimore, and made the US his home. Since 2008 Margulis is the inaugural holder of the Emily J. McAllister Endowed Professorship in Piano at the J.W. Fulbright College of the University of Arkansas, Fayetteville.

© 2014 OehmsClassics Musikproduktion GmbH

© 2015 OehmsClassics Musikproduktion GmbH

Executive Producer: Dieter Oehms

Recorded: July 1+2, 2014 (Tracks [1](#) – [9](#)), June 24, 2014 (Track [10](#)) – Lugano Festival

Recording Producer, Editing, Mastering: Michael Rast

Recording Producer, Track [10](#): Wolfgang Müller

Photographs: Adriano Heitmann (Margulis, Margulis & Argerich),

Wikimedia Commons (Argerich, [www.presidencia.gov.ar](http://www.presidencia.gov.ar))

Editorial: Martin Stastnik

Design: Philipp Starke | [www.starke-gestaltung.de](http://www.starke-gestaltung.de)

**[www.oehmsclassics.de](http://www.oehmsclassics.de)**





