

Franck & Demus Sonatas for Cello and Piano

Maria Kliegel
Jörg Demus

paladino
music



César Franck (1822–1890)

arr. Jules Delsart (1844–1900)

Sonata for Violoncello and Piano in A Major, M. 8 (1886)

1	Allegro ben moderato	06:08
2	Allegro	07:57
3	Recitativo – Fantasia	07:12
4	Allegretto poco mosso	06:21

Jörg Demus (1928–2019)

Sonate Poétique (1986) for Violoncello and Piano, Op. 8

5	Ondes tristes	09:26
6	Scherzo da caccia	04:22
7	Hommage (Prière)	05:01
8	Final : Art Poétique	04:01
	TT	50:38

Maria Kliegel, violoncello

Jörg Demus, piano

César Franck (1822–1890)

holds the secret of a personal music, a synthesis of a complex aesthetic born of French and Germanic influences and of a unique and spontaneous lyricism, close to the character of Liège. It is impossible, even utopian, to claim the existence of any school of composition in Liège in the 19th century. At most, one can say that the region will know, at the end of the century, a focus of composers who, for lack of finding a musical tradition, will adhere to the spirit of the “Cité Ardente” that history has described for centuries. The “Walloon” spirit exists in the work of César Franck; it cannot be measured or explained; it can be felt, as can the strong influence of German music. But let us simply admire Franck’s own language. The perfect adaptation of form to content is the keystone of his art. The melodic sense, close to improvisation, is based on an original architecture. To support the length and asymmetry of the phrases, he creates real bridges that break down the boundaries of traditional forms. Moreover, the harmonic supports change place and reinforce the impression of a long and wonderfully conducted improvisation, which is constantly renewed through the cyclical form.

The Sonata for Violin and Piano, which begins with a 27-bar idea in one piece, oscillating between the 5th and 2nd degrees, is a striking example, but far from unique. Duparc, Chausson, Lekeu, Debussy would use and develop these harmonic discoveries and take advantage of the newly acquired freedom of the adopted form.

Although dedicated to Eugène Ysaÿe and performed by him on his wedding day in Arlon, 28 September 1886, with piano accompaniment by the wife of Charles Bordes, the sonata was also published under the title “Sonata for Piano and Violin or Cello”. Franck himself dedicated a copy of this edition, which proves his agreement with a version with cello.

*Natalie Hosay
translated from French
by Benjamin Immervoll*

The great Classical-Romantic Sonata for Cello and Piano, in which both instruments play a role of equal importance, begins only with Beethoven’s third sonata, Op. 69. And this beautiful, great tradition seems to be interrupted more or less in the year 1886, with the sonatas of Brahms (Op. 99), of Strauss (Op. 6) and of César Franck (in the cello version).

It is true that after 1886 many works for cello and piano were written, notably Debussy's marvelous sonata; but these works either give absolute predominance to the cello, which would almost play the role of a concert performer, or else the old "sonata form" would no longer be used, coming closer to the suite, or "Duo concertante" etc.

Almost to celebrate this so important year 1886, exactly one hundred years later, I composed (during a summer in France) my Sonata for Cello and Piano, with two great aims: to unite the great sonata form and also the conventional succession of movements with a character of affectionate dialogue of the two instruments on the same level of importance.

It also seemed to me that for this purpose, the language of the "last tonality" could still be very well suited: finally, we are in possession of all the diatonic, enharmonic, chromatic modes, using also the colors of the old modes, and this language could be very well applied to the new discoveries in the field of the cello technique: flageolets, double-notes, extreme positions. For the realization of these instrumental requirements, I had an ideal partner in Maria Kliegel, whose advice on phrase and fingering I always gladly accepted. It is difficult for me to talk about the "content", the message. The titles *Ondes tristes*, *Scherzo di caccia*, *Hommage*

already explain a lot and besides it is absolutely not forbidden to each listener to put there a little of his own sensitivity.

A word about the finale: I took the magnificent poem *L'Art Poétique* by Verlaine and I put it note by note, syllable by syllable in music (by repeating the first line "De la musique" several times, in the form of an old Rondeau, Vaudeville). I find that it is really the cello that comes closest to the human voice here, with its speaking expression (as in Strauss's *Don Quixote*) and with the wider range, with its wonderful timbre. So, I must confess that - with this declaration of love for the cello - our balance is tipped a little bit towards this instrument...

Jörg Demus
translated from German
by Benjamin Immervoll

Maria Kliegel – a tribute by Martin Rummel

The re-release of this live recording, originally issued as an LP, is intended to celebrate Maria Kliegel's 70th birthday in November 2022; it may be a coincidence that the first release in 1987 was now exactly half her life ago. Five years after this release, in 1992, I began my studies at the Musikhochschule in Cologne in Maria Kliegel's class, which I had landed in more or less by accident.

Consequently, my first memory of Maria in concert is of a faculty recital at a summer course in Velen Castle that same year, in which she played *Le Grand Tango* by Piazzolla and impressed all the young cellists present with her thunderous octaves in the final passage. In the years that followed, I was constantly amazed at the technical perfection of her cello playing, whether on the countless Naxos recordings she made in the 1990s or in concert. The first Schnittke concerto was her trademark at the time; she played the entire standard repertoire always and everywhere anyway, and then there were heartfelt projects like the *Hommage à Nelson M.*, which she also played for Mandela himself in South Africa, for which she also found time.

There are hardly any other cellists who have played and recorded so much repertoire from all epochs, from solo concertos to sonatas and chamber works to unaccompanied repertoire, at such a high level over such a long period of time. Maria Kliegel's curiosity for genres other than classical is as admirable as her natural self-evidence of being and doing her own thing.

As a student, one could not afford any sloppiness with her; Maria Kliegel discovered every little unevenness in the playing and always had solutions ready that worked. The same iron practice discipline that she exemplified was also demanded of us – some of the routines I acquired back then keep me instrumentally fit to this day. "There's no such thing as can't" applied to Maria; she could always deliver the most absurd pieces (for example, the *Capriccio* by Zoltán Kodály) perfectly and from a standing start – in lessons there was no mercy for non-warmed-up fingers even at 8 o'clock on Saturday morning. It was not even impossible that she, the enthusiastic (and semi-professional) tennis player, had been on the court for an hour beforehand.

I was motivated on the one hand by her role model effect, but also by her always honest feedback: When she praised (which rarely happened), I knew that I had really played well. Of all things, the Franck Sonata recorded here was once a real failure for me in a class

recital with many flubbed passages, which Maria acknowledged with the memorable comment “but at least you already interpret very beautifully”. Much later, I felt her “I really have nothing to say” after a Bach suite in concert as the ultimate accolade.

I got to know Jörg Demus personally through Maria Kliegel and was subsequently able to play several unforgettable concerts with him in 2002. The re-release of this recording is therefore not only a birthday present for Maria, but also a shared memory of this great musician.



Jörg Demus – a tribute by Maria Kliegel

A kind-hearted person, very modest in everyday matters, but a fanatical musician with the highest demands on himself and others, not at all modest. A world-class chamber musician, an independent and authentic composer who is never tired of foregrounding the songful in his compositions and filling them with much poetry. French literature seemed to inspire him the most.

We played many concerts together in Germany, Austria, Italy, France, and again and again in Japan, where he was ardently adored. He pressed his cello sonatas into my hands. I learned them: highest degree of difficulty, beautiful music, based on César Franck's style of composition. To pay my respects to him, I suggested a CD production for Marco Polo, worldwide distribution. He deserved that.

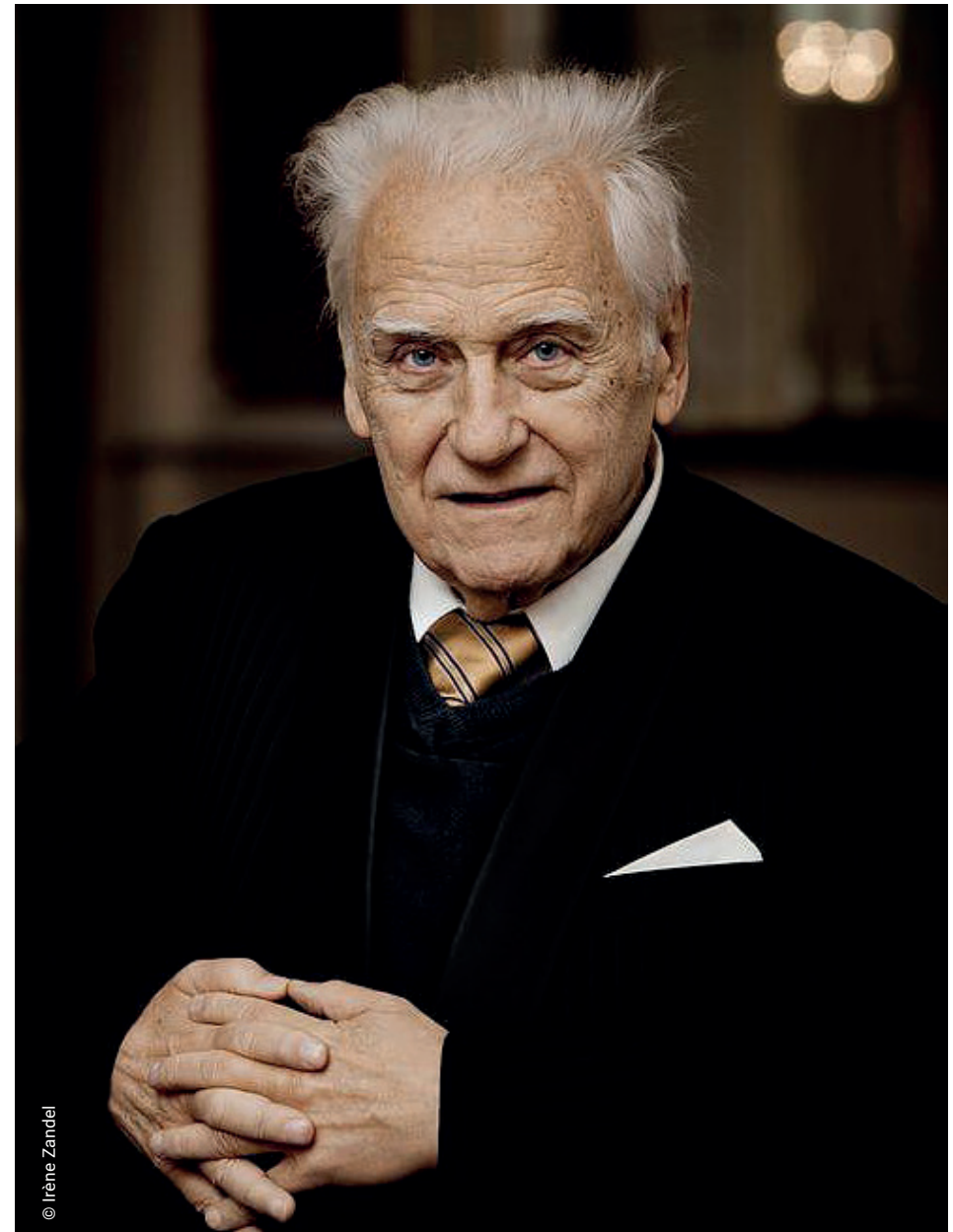
At various chamber music festivals, I experienced him in numerous rehearsals with a wide variety of ensemble combination. He always acted in a tremendously demanding manner, was royally pleased with good results that came close to his ideal but was quite

impatient and became furious if the result did not sound as he wanted. He could become extremely angry, even insulting with his criticism, but never meant it personally, never wanted to hurt anyone specifically. Sloppiness in intonation, rhythm or interplay, inaccuracies in dealing with the musical text, instrumental inadequacies, lack of expression, colorlessness, an ignoring/non-knowledge of the harmonic situation or voice leading, ill-considered phrasing and articulations quickly drove him up the wall when he noticed that his fellow players could not deliver all these nuances according to his wishes. He then felt his ideal betrayed. His demands and the fierce reactions associated with them spread quite a bit of fear in the round many a time. Actually, somewhat tragic, it was not at all about personal vanity for him, but only about the thing. And most of the time he was simply right. He always had a top interpretation in mind, it was like a sanctuary for him, a sanctuary that he wanted to share with his fellow players and the audience. He fought for that, and I always admired him for it.

Jörg Demus, highly sensitive, an exceptionally highly educated, culturally aware European, very well-read in literature and knowledgeable about painting, was equally well versed in architecture. A beau spirit without equal. He loved the life of an artist, loved to bring exquisite quality to the stage together with other musicians, loved the vagabond concert life, loved good

food and friends around him, loved nature and birdsong, was always grateful, and always gave very generously himself to the people he surrounded himself with, had a compassionate heart. He had an open ear for the concerns of others and always showed himself ready to help.

Devoting himself to art with unconditional devotion, that's what he did. This rubbed off on me as a young musician, I benefited immensely from it and took a lot with me into my further life. Jörg Demus, obsessed with the fine arts, not with greed for profit.



César Franck (1822–1890)

détient le secret d'une musique personnelle, synthèse d'une esthétique complexe née d'influences française et germanique et d'un lyrisme unique et spontané, proche du caractère liégeois. Il est impossible voire utopique de prétendre à l'existence d'une quelconque école de composition liégeoise au XIX siècle. Tout au plus peut-on constater que la région va connaître, en cette fin de siècle, un foyer de compositeurs qui, faute de trouver une tradition musicale, vont adhérer à l'esprit de la Cité Ardente que l'histoire a décrite depuis des siècles. L'esprit « wallon » existe dans l'œuvre de César Franck ; il ne se mesure pas, ne s'explique pas ; il se ressent ; de même que l'influence marquante de la musique allemande. Mais bornons-nous simplement à admirer le langage propre à Franck. L'adaptation parfaite de la forme au contenu est la clé de voûte de son art. Le sens mélodique, proche de l'improvisation, trouve ses assises sur une architecture originale. Pour supporter la longueur et l'asymétrie des phrases, il crée de véritables ponts qui abattent les frontières des formes traditionnelles. De plus, les appuis harmoniques changent de place et renforcent l'impression de longue improvisation merveilleusement

conduite et, qui se renouvelle sans arrêt à travers la forme cyclique.

La Sonate pour violon et piano qui débute par une idée de 27 mesures d'un seul tenant, oscillant entre le 5ème et le 2ème degré, en est un exemple frappant mais loin d'être unique. Duparc, Chausson, Lekeu, Debussy utiliseront et développeront ces trouvailles harmoniques et profiteront de la liberté nouvellement acquise de la forme adoptée.

Bien qu'elle soit dédiée à Eugène Ysaÿe et déchiffrée par lui, le jour de son mariage à Arlon, le 28 septembre 1886, avec accompagnement au piano par l'épouse de Charles Bordes, la sonate parut également sous le titre « sonate pour piano et violon ou violoncelle ». Franck lui-même a dédié un exemplaire de cette édition, ce qui prouve son accord pour une version avec violoncelle.

Natalie Hosay

La grande Sonate Classique-Romantique pour violoncelle et piano, où les deux instruments jouent un rôle d'importance tout à fait égale, commence seulement avec la troisième sonate de Beethoven, Op. 69. Et cette belle, grande tradition semble interrompue plus ou moins dans l'année 1886, avec les sonates de

Brahms op. 99, de Strauss op. 6 et de César Franck (dans la version violoncelle).

Il est vrai qu'après 1886 beaucoup d'œuvres pour violoncelle et piano sont écrites, notamment la merveilleuse sonate de Debussy ; mais ces œuvres donnent ou une prédominance absolue au violoncelle, qui jouerait presque un rôle de concertiste, ou alors l'ancienne « forme Sonate » ne serait plus utilisée, se rapprochant plutôt de la suite, ou « Duo concertant » etc.

Quasi pour célébrer cette année tellement importante 1886, exactement cent ans plus tard, j'ai composé (pendant un été en France) ma Sonate pour Violoncelle et Piano, avec deux grands buts : unir la grande forme Sonate et aussi la succession conventionnelle de mouvements avec un caractère de dialogue affectueux des deux instruments sur le même plan d'importance.

Il me semblait aussi que pour ce but, le langage de la « dernière tonalité » pourrait encore très bien convenir : finalement, nous sommes en possession de tous les modes diatoniques, enharmoniques, chromatique, en utilisant aussi les couleurs des modes anciens, et ce langage se pourrait très bien s'appliquer aux découvertes nouvelles dans le domaine de la technique du

violoncelle : flageolets, double-notes, positions extrêmes. Pour la réalisation de ces exigences instrumentales, j'avais une partenaire idéale en Maria Kliegel, dont j'ai toujours accepté avec joie les conseils de phrase et de doigte. Il m'est difficile de parler du « contenu », du message. Les titres « Ondes tristes », « Scherzo di caccia », « Hommage » expliquent déjà beaucoup et d'ailleurs il n'est absolument pas défendu à chaque auditeur d'y mettre un peu de sa propre sensibilité.

Un mot sur le final : j'y ai pris le poème magnifique « L'Art Poétique » de Verlaine et je l'ai mis note par note, syllabe par syllabe en musique (en répétant le premier vers « De la musique » plusieurs fois, dans la forme d'un ancien Rondeau, Vaudeville). Je trouve que c'est vraiment le violoncelle qui s'approche ici le plus de la voix humaine, avec son expression parlante (comme dans « Don Quixote » de Strauss) et avec l'ambitus plus vaste, avec son timbre merveilleux. Ainsi, je dois confesser que – avec cette déclaration d'amour pour le violoncelle – notre balance penche un tout petit peu vers cet instrument ...

Jörg Demus

Verlaine : L'Art Poétique

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise :
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est, par un ciel d'automne attiédi,
Le bleu fouillis des claires étoiles !

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance !
Oh ! la nuance seule fiancée
Le rêve au rêve et la flûte au cor !

Fuis du plus loin la Pointe assassine,
L'Esprit cruel et le Rire impur,
Qui font pleurer les yeux de l'Azur,
Et tout cet ail de basse cuisine !

Prends l'éloquence et tords-lui son cou !
Tu feras bien, en train d'énergie,
De rendre un peu la Rime assagie.
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où ?

Ô qui dira les torts de la Rime ?
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime ?

De la musique encore et toujours !
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
Éparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature

César Franck (1822–1890)

ist das Geheimnis seiner persönlichen Musik, einer Synthese aus einer komplexen Ästhetik, die aus französischen und deutschen Einflüssen entstanden ist, und einem einzigartigen, spontanen Lyriismus, der dem Lütticher Charakter nahesteht. Es ist unmöglich, ja sogar utopisch zu behaupten, dass es im 19. Jahrhundert eine Lütticher Kompositionsschule gab. Man kann höchstens feststellen, dass die Region am Ende des Jahrhunderts einen Brennpunkt für Komponisten bildete, die sich in Ermangelung einer musikalischen Tradition dem Geist der „Cité Ardente“ anschlossen, den die Geschichte seit Jahrhunderten beschreibt. Der „wallonische“ Geist existiert im Werk von César Franck; er lässt sich nicht messen oder erklären; man spürt ihn; ebenso wie den prägenden Einfluss der deutschen Musik. Doch beschränken wir uns darauf, Francks eigene Sprache zu bewundern. Die perfekte Anpassung der Form an den Inhalt ist der Grundstein seiner Kunst. Der melodische Sinn, der der Improvisation nahekommt, wird durch eine originelle Architektur gestützt. Um die Länge und Asymmetrie der Phrasen zu unterstützen, schafft er regelrechte Brücken, die die Grenzen der traditionellen Formen niederreißen. Darüber hinaus

wechseln die harmonischen Stützen ihren Platz und verstärken den Eindruck einer langen, wunderbar geführten Improvisation, die sich durch die zyklische Form immer wieder erneuert.

Die Sonate für Violine und Klavier, die mit einer 27 Takte umfassenden, durchgehenden Idee beginnt, die zwischen der 5. und der 2. Stufe oszilliert. Duparc, Chausson, Lekeu und Debussy verwendeten und entwickelten diese harmonischen Einfälle weiter und nutzten die neu gewonnene Freiheit der gewählten Form.

Obwohl die Sonate Eugène Ysaÿe gewidmet ist und von ihm an seinem Hochzeitstag in Arlon am 28. September 1886 mit Klavierbegleitung durch die Ehefrau von Charles Bordes entziffert wurde, erschien sie auch unter dem Titel Sonate für Klavier und Violine oder Violoncello. Franck selbst signierte ein Exemplar dieser Ausgabe, was seine Zustimmung zu einer Version mit Cello beweist.

Natalie Hosay

Die große klassisch-romantische Sonate für Violoncello und Klavier, in der beide Instrumente eine gleich wichtige Rolle spielen, beginnt erst mit

Beethovens dritter Sonate, Op. 69. Und diese schöne, große Tradition scheint im Jahr 1886 mit den Sonaten von Brahms (Op. 99), Strauss (Op. 6) und César Franck (in der Cello-Version) mehr oder weniger unterbrochen zu werden.

Zwar wurden nach 1886 viele Werke für Cello und Klavier geschrieben, darunter auch die wunderbare Sonate von Debussy, aber in diesen Werken dominiert entweder das Cello, das fast schon eine konzertierende Rolle spielt, oder die alte „Sonatenform“ wird nicht mehr verwendet, sondern eher eine Suite oder ein „Duo concertant“ etc.

Quasi zur Feier dieses so wichtigen Jahres 1886, genau hundert Jahre später, komponierte ich (während eines Sommers in Frankreich) meine Sonate für Violoncello und Klavier mit zwei großen Zielen: die große Sonatenform und auch die konventionelle Abfolge von Sätzen mit dem Charakter eines liebevollen Dialogs der beiden Instrumente auf derselben Ebene der Wichtigkeit zu vereinen.

Es schien mir auch, dass für dieses Ziel die Sprache der „letzten Tonalität“ noch sehr gut geeignet sein könnte: Schließlich sind wir im Besitz aller diatonischen, enharmonischen und chromatischen Modi, wobei wir auch die Farben der alten Modi

verwenden, und diese Sprache könnte sehr gut auf neue Entdeckungen im Bereich der Cellotechnik angewendet werden: Flageolets, Doppelnoten, extreme Positionen. Für die Umsetzung dieser instrumentalen Anforderungen hatte ich in Maria Kliegel eine ideale Partnerin, deren Ratschläge zu Phrasen und Fingersatz ich immer gerne angenommen habe. Es fällt mir schwer, über den „Inhalt“, die Botschaft, zu sprechen. Die Titel *Ondes tristes*, *Scherzo di caccia*, *Hommage* erklären bereits viel, und es ist auch nicht verboten, dass jeder Zuhörer ein wenig von seiner eigenen Sensibilität einbringt.

Ein Wort zum Finale: Ich habe dort das wunderschöne Gedicht *L'Art Poétique* von Verlaine genommen und es Note für Note, Silbe für Silbe in Musik gesetzt (indem ich den ersten Vers „de la musique“ mehrmals wiederholt habe, in der Form eines alten Rondeaux, Vaudeville). Ich finde, dass es wirklich das Cello ist, das hier der menschlichen Stimme am nächsten kommt, mit seinem sprechenden Ausdruck (wie in Strauss' *Don Quixote*) und mit dem größeren Ambitus, mit seinem wunderbaren Timbre. So muss ich gestehen, dass – mit dieser Liebeserklärung an das Cello – unsere Waage ein ganz klein wenig in Richtung dieses Instruments kippt ...

Jörg Demus

Maria Kliegel – eine Hommage von Martin Rummel

Mit der Live-Wiederveröffentlichung dieser ursprünglich als LP erschienenen Aufnahme soll der 70. Geburtstag von Maria Kliegel gefeiert werden; es mag ein Zufall sein, dass die Erstveröffentlichung 1987 nun genau ihr halbes Leben her ist. Fünf Jahre nach dieser Veröffentlichung, 1992, begann ich mein Studium an der Musikhochschule in Köln in Maria Kliegels Klasse, in der ich mehr oder weniger zufällig gelandet war.

Meine erste Erinnerung an Maria im Konzert ist demzufolge ein Dozentenkonzert bei einem Sommerkurs in Schloss Velen im selben Jahr, in dem sie *Le Grand Tango* von Piazzolla spielte und alle anwesenden Jungcellisten mit ihren donnernden Oktaven in der Schlusspassage beeindruckte. In den folgenden Jahren staunte ich immer wieder über die technische Perfektion ihres Cellospiels, sei es auf den zahllosen Naxos-Aufnahmen, die sie in den 1990er-Jahren einspielte, oder im Konzert. Das erste Schnittke-Konzert war damals ihr Markenzeichen; das gesamte Standardrepertoire spielte sie sowieso immer und überall, und dann waren es Herzensprojekte wie die *Hommage à Nelson M.*, die sie auch für Mandela

persönlich in Südafrika spielte, für die sie auch noch Zeit fand.

Es gibt kaum andere Cellisten, die über so lange Zeit so viel Repertoire aus allen Epochen, von Solokonzerten über Sonaten und Kammermusikwerke bis hin zum unbegleiteten Repertoire, auf so hohem Niveau gespielt und aufgenommen haben. Maria Kliegels Neugier für andere Genres als Klassik ist ebenso bewundernswert wie ihre natürliche Selbstverständlichkeit des eigenen Seins und Tuns.

Als Student durfte man sich bei ihr keine Schlampereien leisten; Maria Kliegel entdeckte jede noch so kleine Unebenheit im Spiel und hatte immer Lösungen parat, die funktionierten. Dieselbe eiserne Übedisziplin, die sie vorlebte, verlangte sie auch von uns – manche der damals erworbenen Routinen halten mich bis heute instrumental fit. „Geht nicht gibt's nicht“ galt für Maria; die aberwitzigsten Stücke (beispielsweise das *Capriccio* von Zoltán Kodály) konnte sie stets perfekt und aus dem Stand abliefern – im Unterricht gab es auch am Samstagmorgen um 8 Uhr keine Gnade für uneingespielte Finger. Es war nicht einmal ausgeschlossen, dass sie, die begeisterte (und semiprofessionelle) Tennisspielerin, davor schon eine Stunde auf dem Platz gestanden war.



Motiviert wurde ich einerseits durch ihre Vorbildwirkung, aber auch durch ihr stets ehrliches Feedback: Wenn sie lobte (was selten vorkam), wusste ich, dass ich wirklich gut gespielt hatte. Ausgerechnet die hier aufgenommene Franck-Sonate ist mir einmal in einem Klassenabend mit vielen verpatzten Passagen richtig misslungen, was Maria mit dem denkwürdigen Kommentar „aber wenigstens interpretierst du schon sehr schön“ quittierte. Viel später empfand ich ihr „da habe ich jetzt wirklich gar nichts mehr zu sagen“ nach einer Bach-Suite im Konzert als den ultimativen Ritterschlag.

Jörg Demus lernte ich persönlich durch Maria Kliegel kennen und konnte in der Folge 2002 mehrere unvergessene Konzerte mit ihm spielen. Die Wiederveröffentlichung dieser Aufnahme ist daher nicht nur ein Geburtstagsgeschenk für Maria Kliegel, sondern auch eine gemeinsame Erinnerung an diesen großartigen Musiker.

Jörg Demus – eine Hommage von Maria Kliegel

Ein herzensguter, in alltäglichen Belangen sehr bescheidener Mensch, aber ein fanatischer Musiker mit höchsten Anforderungen an sich selbst und andere, ganz und gar nicht bescheiden. Ein Weltklasse-Kammermusiker, ein eigenständiger und authentischer Komponist, der nie müde wurde, das Liedhafte in seinen Kompositionen in den Vordergrund zu stellen und sie mit viel Poesie zu füllen. Die französische Literatur schien ihn am meisten zu inspirieren.

Wir spielten viele Konzerte zusammen in Deutschland, Österreich, Italien, Frankreich und immer wieder in Japan, wo man ihn glühend verehrte. Er drückte mir seine Cellosonaten in die Hände. Ich lernte sie: höchster Schwierigkeitsgrad, wunderschöne Musik, angelehnt an César Francks Kompositionsstil. Um ihm meine Reverenz zu erweisen, regte ich eine CD-Produktion für Marco Polo an, weltweiter Vertrieb. Das hatte er verdient.

Auf verschiedenen Kammermusikfestivals erlebte ich ihn in zahlreichen Proben mit verschiedensten Besetzungen. Er agierte stets ungeheuer fordernd, freute

sich königlich über gute Ergebnisse, die seinem Ideal nahekamen, war aber ziemlich ungeduldig und wurde fuchsteufelswild, wenn das Ergebnis nicht so klang, wie er wollte. Er konnte äußerst zornig und auch beleidigend werden mit seiner Kritik, meinte es aber nie persönlich, wollte nie jemanden gezielt verletzen. Schlampigkeit in Intonation, Rhythmus oder Zusammenspiel, Ungenauigkeiten im Umgang mit dem Notentext, instrumentale Unzulänglichkeiten, Ausdruckslosigkeit, Farblosigkeit, ein Ignorieren/Nichtkenntnis der harmonischen Situation oder der Stimmführung, unüberlegte Phrasierungen und Artikulationen brachten ihn schnell auf die Palme, wenn er merkte, dass seine Mitspieler all diese Nuancen nicht nach seinem Wunsch liefern konnten. Er fühlte dann sein Ideal verraten. Seine Forderungen und die damit verbundenen heftigen Reaktionen verbreiteten so manches Mal ganz schön Angst in der Runde. Eigentlich etwas tragisch, ging es ihm ja überhaupt nicht um persönliche Eitelkeit, sondern nur um die Sache. Und da hatte er meistens einfach Recht. Eine Top-Interpretation schwebte ihm immer vor, sie war wie ein Heiligtum für ihn, ein Heiligtum, was er mit seinen Mitspielern und dem Publikum teilen wollte. Dafür kämpfte er, und ich bewunderte ihn stets dafür.

Jörg Demus, hochsensibel, ein außergewöhnlich hochgebildeter, kulturbeflissener Europäer, sehr belesen in der Literatur und der Malerei kundig, kannte sich



ebenso in der Architektur aus. Ein Schönggeist, der seinesgleichen sucht. Er liebte das Leben eines Künstlers, liebte es zusammen mit anderen Musikern exquisite Qualität auf die Bühne zu bringen, liebte das vagabundierende Konzertleben, liebte gutes Essen und Freunde um sich herum, liebte die Natur und Vogelgezwitscher, war immer dankbar, und beschenkte stets selbst sehr großzügig die Menschen, mit denen er sich umgab, hatte ein mitfühlendes Herz. Er hatte ein offenes Ohr für die Sorgen anderer und zeigte sich immer hilfsbereit.

Sich der Kunst mit bedingungsloser Hingabe zu verschreiben, das tat er. Das färbte auf mich als junge Musikerin ab, ich profitierte immens davon und nahm vieles mit hinein in mein weiteres Leben. Jörg Demus, besessen von den schönen Künsten, nicht von der Gier nach Profit.

Recording Venue
Église Saint-Nicolas, Durbuy/Belgium

Live Recording
28 July 1987

Engineer
Michel Devos

Remastering
Martin Klebahn

Photos
Archive of Maria Kliegel

paladino
music

a production of paladino music
PMR0131 – paladino.at
© 2022 paladino music
© 2022 HNE Rights GmbH

ISRC: AT-TE4-22-131-01 to 08

 20375 

César Franck (1822–1890)

arr. Jules Delsart (1844–1900)

1–4 Sonata for Violoncello and Piano in A Major, M. 8 (1886) 27:38

Jörg Demus (1928–2019)

5–8 Sonate Poétique (1986) for Violoncello and Piano, Op. 8 22:50

TT 50:38

Maria Kliegel, violoncello

Jörg Demus, piano

paladino
music

a production of paladino music
© 2022 paladino music
© 2022 HNE Rigths GmbH
paladino.at

PMR0131
Made in the E.U.
ISRC: AT-TE4-22-131-01 to 08
EAN: 9120040731311

