

CHONGURI

Thomas Demenga, Violoncello

Thomas Larcher, Piano

Teodoro Anzellotti, Accordion

ECM New Series 1914
476 3022

ECM NEW SERIES

CHONGURI

Thomas Demenga, Violoncello

Thomas Larcher, Piano

Teodoro Anzellotti, Accordion

- Sulkhan Tsintsadze** (1925–1992)
- 1 Chonguri 1:23
- Johann Sebastian Bach** (1685–1750)
- 2 Das alte Jahr vergangen ist 2:27
- 3 Herr Gott, nun schleuss' den Himmel auf 1:53
(arr. Thomas Demenga)
- Gaspar Cassadó** (1897–1966)
- 4 Danse du diable vert 3:20
- Frédéric Chopin** (1810–1849)
- 5 Nocturne in c-sharp minor op. post. 4:10
(arr. Gregor Piatigorsky)
- Gabriel Fauré** (1845–1924)
- 6 Romance 3:56
- Anton Webern** (1883–1945)
- Drei kleine Stücke
- 7 I Mäßige  1:01
- 8 II Sehr bewegt 0:20
- 9 III Äußerst ruhig 0:59
- Zwei Stücke
- 10 I Langsam 2:55
- 11 II Langsam 1:58
- Johann Sebastian Bach**
- 12 Ich ruf' zu Dir, Herr Jesu Christ 3:36
(arr. Thomas Demenga)

- Gabriel Fauré**
- 13 Après un rêve 3:00
(arr. Pablo Casals)
- Frédéric Chopin**
- 14 Nocturne in E-flat major op.9/2 5:04
(arr. Thomas Demenga)
- Franz Liszt** (1811–1886)
- 15 La lugubre gondola 7:39
- Thomas Demenga** (*1954)
- 16 Eine kleine Erregung (über Berg und Bach) 4:29
- Johann Sebastian Bach**
- 17 Meine Seele erhebet den Herrn 2:05
(arr. Thomas Demenga)
- Gabriel Fauré**
- 18 Berceuse 3:22
(arr. Thomas Demenga)
- Darius Milhaud** (1892–1974)
- 19 Vocalise-étude pour voix élevées 1:02
- Thomas Demenga**
- 20 New York Honk 2:14

Moments musicaux:

Von kleinen Erregungen und letzten Dingen

Nach getaner Arbeit, wenn die Deutungen der kanonisierten Meisterwerke absolviert, die sorgsam erwogenen Erkennungsmarken gesetzt und die Urteile der Kritiker eigentlich schon gefällt sind, dann, am Ende eines Konzertabends, zeigt der Solist sein geheimes Wesen: Mit der Stafette der Zugaben öffnet sich ein Türchen ins Reich des musikalischen Lustprinzips. Vom Zwang zur strikten Selbstkontrolle befreit, darf der Künstler noch für einige kostbare Minuten jenen fahrenden Artisten zu erkennen geben, der selbst im analytischsten Musikexegeten uneingestanden schlummert. Ob er zu einer betont schlichten Transkription einer Wagnerschen Arie greift wie einst Pablo Casals, ob er seine eigene Fassung des „Prélude à l'après-midi d'un faune“ von Debussy darbietet wie zuweilen Jascha Heifetz oder aber eine Sarabande von Bach, das verrät ebenso viel über das Temperament eines Instrumentalisten wie über seine kulturellen Prägungen. Die Dreingaben sind der Lackmustest für den Musiker: ebenso aussagekräftig wie Tonbildung, Tempi oder Phrasierung. Es war sein Sinn für die Kombination pyrotechnischer Überwältigungseffekte mit Momenten stiller Poesie, vor allem aber sein geradezu physisch spürbares Vergnügen am Umgang mit dem Flügel selbst, die einen Vladimir Horowitz zum Zugabenspieler sui generis machten. Horowitz war übrigens einer der wenigen Virtuosen des fortschreitenden 20. Jahrhunderts, die einige ihrer Encores noch selbst schrieben respektive arrangierten. Fritz Kreislers listige Mär, er habe in einem alten Kloster ein kostbares Konvolut barocker Manuskripte aufge-

spürt, hatte kurz nach 1900 so etwas wie einen Paradigmenwechsel markiert: Der Geiger glaubte, seine eigenen Stilkopien würden im Zeitalter der Moderne nicht mehr recht ernst genommen. Die Arbeitsteilung zwischen Komponist und Interpret schien endgültig vollzogen.

Thomas Demenga, dessen erhellende Konfrontationen der Solosuiten von Bach mit Kammermusik zeitgenössischer Komponisten wie Elliott Carter, Bernd Alois Zimmermann, Heinz Holliger und anderen seinen Ruf als ganz und gar scheuklappenfreien Repertoireerker in die Welt getragen haben, gehört insofern einer selten gewordenen Spezies von Instrumentalisten an: Zwei der insgesamt 17 kurzen Stücke dieses Programms stammen aus seiner eigenen Feder, vier weitere hat er für sein Instrument eingerichtet. „New York Honk“ ist eine der ersten kompositorischen Arbeiten Demengas überhaupt. Als Student an der New Yorker Juilliard School versuchte sich der junge Cellist an einem kleinen Stückchen. Doch dann blieb er, der bis heute keinerlei Kompositionsunterricht genommen hat, seit Jahren jedoch regelmäßig Aufträge für größere Werke erhält, schon nach wenigen Takten ratlos stecken. Eindrücke des Verkehrsgewühls in Manhattan wiesen einen lautmalerischen Ausweg. So entstand eine launige Petitesse mit Seitenblicken auf Gershwins „Amerikaner in Paris“, die Demenga bis heute immer wieder gerne als Zugabe spielt.

„Eine kleine Erregung“ wiederum geht auf einen Anstoß Heinz Holligers zurück. Für eine Einführungsveranstaltung zu einer Auf-

führung des Violinkonzerts von Alban Berg in Basel erbat sich Holliger von Demenga und einer Reihe anderer Kollegen knappe Kompositionen für Geige und Klavier, die sich mit Bergs Opus ultimum auseinandersetzen sollten. Der Cellist war fasziniert von der Idee, und da er es gerne selbst spielen wollte, schrieb er das Stück schließlich für sein eigenes Instrument. Zu den klirrenden Pizzicati des Klaviers werden die ersten Takte des Bergschen Violinkonzerts zu Beginn geradezu demonstrativ zitiert; auch die berühmte Zwölftonreihe ist, im hurtigen Spiccato sich empor-schwingend, deutlich zu erkennen. Ein metrisch freier, improvisatorischer Abschnitt schließt sich an: „Kleine Erregungen“ eben, die den feierlichen Duktus Bergs wie mit einem Lächeln ins Spielerische wenden. Den inhaltlichen Zusammenhang zu Demengas Programmkonzept für diese Aufnahme stiftet jedoch der Bach-Choral „Es ist genug“ aus dem zweiten Satz des instrumentalen Requiems, das Berg bekanntlich auf den Tod der jungen Manon Gropius komponierte. Wo die herkömmlichen Blütenlesen großer Musiker poetisch gefasstes Sentiment und instrumentale Extravaganzen mehr oder minder beliebig aneinander fügen, da trägt sich Thomas Demenga mit dem Gedanken an Abschied und Tod, Glaubenszerknirschung und Erlösung. Mit ihren sieben-einhalb Minuten Dauer ist „Die Trauergondel“ des späten Franz Liszt die längste Komposition dieser musikalischen Reise durch die Weltenregionen, Epochen und Gefühlszustände: eine düstere, bis an die Grenzen der Tonalität vorstoßende Elegie, übrigens in der ursprünglichen Fassung für Violine oder Cello und Klavier, zu

der der depressiv gestimmte einstige Salonlöwe während seines Venedig-Aufenthaltes in Wagners Palazzo Vendramin im Winter 1882/83 angeregt wurde. Wenige Monate darauf war der Bayreuther Meister tot. In seinem Klavierstück „Am Grabe Richard Wagners“ sollte Liszt das Thema der „Lugubre Gondola“ später noch einmal bedeutungsvoll aufgreifen.

Aufschlussreicher noch als die spontane Zugaben-Wahl des gefeierten Virtuosen am Abend sind Zusammenstellungen solcher Einlagen, die seit dem Zeitalter der Langspielplatte zur beliebten Kür der Virtuosen geworden sind. Immer sind sie auch ein Stück Autobiographie, ein klingendes Fotoalbum des Musikers. Das Cello, jenes eigentümlich androgyne Instrument mit seinen weiblichen Formen und der männlich sonoren Stimmlage – in den slawischen Sprachen firmiert es als eine „sie“, im Französischen als „er“, im Englischen und Deutschen ist es ein Neutrum –, das Cello wird bei solchen Encore-Reigen gerne auf den elegisch-meditativen Tonfall der Romantik festgelegt: Singen darf es, schwärmen, durchaus auch klagen. Die gefährlichen Hochseilakte und technischen Bravourstücke indessen, die bei Geigern und Pianisten im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen, spielen zumeist eher eine Nebenrolle. Allzu zahlreich sind sie ohnehin nicht – lange Zeit hat man sie dem Cello wohl schlicht nicht zugetraut. „Sie ließen einen Ochsen wie eine Nachtigall erklingen“, soll Napoleon voller Erstaunen einmal zu dem brillanten Techniker Jean-Pierre Duport gesagt haben. Dass Thomas Demengas beinahe einstündiges Programm kurzer Stücke an virtuoson Effektnummern spart, hat

indes dramaturgische Gründe. Sicher, das unbegleitete „Chonguri“ des georgischen Cellisten und Komponisten Sulkhan Tsintsadze (1925 – 1992), das mit seinem akkordischen Pizzicato den Klang der georgischen Langhalslaute gleichen Namens imitiert, ist ein typischer Vertreter des exotisch angehauchten Genrestücks. Reines Virtuosenfutter ist überdies die „Danse du diable vert“ des Katalanen Gaspar Cassadó. Doch auch dieser „Teufelstanz“ ist natürlich dem Thema „Himmel und Hölle“ verbunden, das diesem ungewöhnlichen Zugaben-Programm seinen doppelten Boden verleiht.

Kein „Schwan“, keine „Vocalise“ und kein „Lied ohne Worte“ findet sich unter all den Stücken. Einzig die drei Sätze von Fauré, darunter das unverwüstliche, aber präzise dem Gesamtkonzept integrierte „Après un rêve“ und die beiden Chopin-Nocturnes repräsentieren den Typus der geschmackvoll arrangierten Salon-Pièce mit Lizenz zur distinktierten Gefühllichkeit. Gerade hier kann Demenga die Vorzüge seines wunderbaren Instruments ausspielen, einer Arbeit der Gebrüder Antonio und Girolamo Amati aus dem Jahre 1595. Einen überraschenden Kontrapunkt zu Chopin und Fauré bilden die vier Choräle Johann Sebastian Bachs. Es handelt sich um BWV 614, 617 und 639 aus dem „Orgelbüchlein“ sowie um BWV 648 aus der Sammlung der „Schübler-Choräle“. Demenga hat sie ohne größere Eingriffe in die originalen Stimmführungen für Cello und Akkordeon bearbeitet, wobei letzteres seines orgelnäheren Klangs wegen an die Stelle des Flügels tritt. Gleichzeitig verrückt das einstige Straßen- und Hafenkneipenin-

strument die Choräle aus der sakralen Sphäre in jene einer nostalgisch umflorten Erinnerung.

Demenga erhebt unser Hören in den Zustand eines beinahe somnambulen Gleitens. Ohne genau zu wissen, wie uns geschieht, gelangen wir im Zentrum des Programms zu Anton Weberns atonalen „Drei kleinen Stücken“ aus dem Jahre 1914, schweben keine zweieinhalb Minuten später weiter zu den spätrömantischen „Zwei Stücken“ des erst 15-Jährigen aus dem Jahre 1899 (Weberns erste vollendete Kompositionen überhaupt) und sind kurz darauf schon wieder zurück bei Bach. Dass hier kein Stocken und kein Holpern hörbar wird, ist nicht allein den fein austarierten Pausen zwischen den einzelnen Tracks geschuldet, sondern vor allem den sorgsam gefügten harmonischen Anschlüssen. So kreisen die ersten sechs Nummern vor Weberns Opus 11 relativ eng um die Tonart A-Dur. Auf der anderen Seite endet etwa das zweite seiner frühen Stücke in F-Dur. Der anschließende Bach-Choral steht in f-moll, Faurés „Après un rêve“ in der Molldominante c-moll – worauf in der Paralleltonart Es-Dur das Chopin-Nocturne einsetzt. Auf diese Weise entsteht ein „komponiertes“ Kontinuum, das scheinbar Heterogenes einander annähert. Alte Vorurteile gegen derartige Miniaturen-Suiten werden so quasi en passant entkräftet. Grundsätzlich unterliegen sie ja zunächst einmal dem Potpourriverdacht. Das von Adorno geschmiedete argumentative Großgeschütz, hier werde der „Fetischisierung“ isolierter Oberflächenreize Vorschub geleistet oder gar eine „Regression des Hörens“ beschleunigt, kann dabei getrost ungenutzt bleiben: Schon

die alltägliche Hörerfahrung lehrt, dass nichts so schnell ermüdet wie die Kumulation melodischer oder zirkensischer „Höhepunkte“. In seinem auf Adornos gleich betitelten Radiovortrag Bezug nehmenden Aufsatz „Schöne Stellen“ hat Wolfgang Rihm vor einigen Jahren auf den grundsätzlich transitorischen Charakter der magischen Momente in der Musik verwiesen: „Ihr Ort ist ihr Vorübergehen. Doch was ist es, das da vorübergeht? Meist ist es ein Augenblick, der dem Wunsch, er möge nicht vorübergehen, mit einem Mal nicht nur Ausdruck, sondern auch Gestalt (wenn auch nur flüchtige) zu verleihen in der Lage ist.“ Nicht das Abgeschlossene und Vollständige beschere das wahre Glück, sondern die „Übergänge, Zwischenstufen, Verzögerungen“, sagt Rihm. Thomas Demenga spricht lieber vom Raum zwischen den Zeilen. In der Tat: Dort entdecken wir die allerschönsten Stellen dieses Programms. Wenn wir den verräterischen Lackmustrreifen in diese Zwischenräume tauchen, können wir staunend beobachten, wie er sich bunt und bunter färbt. So bunt, wie es nur auf der Erde sein kann. Der Himmel soll warten ...

Anselm Cybinski



**Moments musicaux:
Of Little Excitations and Last Things**

When the performer's work is done – when the canonical masterpieces are thoroughly explicated, the judiciously chosen tokens of individuality firmly in place and the reviewers' verdicts determined –, then, at the end of the recital, the soloist reveals his secret self. A string of encores opens a little door into the musical purlieu of the pleasure principle. Freed from the stern need for self-control, the artist is allowed, for a few precious minutes, to display the wandering minstrel who slumbers unacknowledged even in the most cerebral of musical exegetes. Whether he turns to an ostentatiously plain transcription of a Wagner aria (as was Pablo Casals's wont) or his own version of Debussy's *Prelude to the Afternoon of a Faun* (à la Heifetz) or plays a Bach sarabande, the choice betrays his personal disposition and cultural background in equal measure. Encores are the musician's litmus test, telling us as much about him as his tone, tempo and phrasing. It was the deftness in combining pyrotechnic feats of technique with moments of sublime poetry – not to mention his almost palpable delight at the keyboard – that made Vladimir Horowitz the quintessential master of the encore. Horowitz was also one of the few virtuosos of the waning twentieth century who composed or arranged their own encore pieces. Fritz Kreisler's wily yarn of unearthing a precious miscellany of baroque manuscripts in an old monastery – a tale circulated shortly after the *fin de siècle* – marked something akin to a shift of paradigms: he believed that his own pieces with their stylistic imitations would not be taken

seriously in the Age of Modernism. The division of labour between composer and performer seemed an irrevocable *fait accompli*.

In this sense, Thomas Demenga belongs to an increasingly rare species of instrumentalist. His illuminating juxtapositions of Bach's solo suites with chamber music by such contemporary figures as Elliott Carter, Bernd Alois Zimmermann and Heinz Holliger have earned him international recognition as a fearless and undaunted explorer of the repertoire. Yet two of the seventeen short pieces on our program are of his own devising, and he arranged four of the others for his instrument. *New York Honk* is one of Demenga's earliest compositional essays altogether. To this day he has never had a composition lesson, yet for years has regularly received commissions to write largish works. While studying at Juilliard in New York, the young cellist tried his hand at turning out a short piece of music. He ground to a halt after the first few bars, but found an onomatopoeic escape hatch in his impressions of Manhattan's traffic snarls. The result was a whimsical trifle (with sidelong glances at Gershwin's *American in Paris*) which he has never stopped favouring as an encore number.

Eine kleine Erregung ('A little excitation'), in contrast, owes its existence to a suggestion from Heinz Holliger, who asked Demenga and several other fellow-musicians to write short pieces for violin and piano to be played at an introductory event preceding a Basle performance of Alban Berg's Violin Concerto. Each piece was meant to have a clear bearing on Berg's *opus ultimum*. De-

menga took a liking to the idea, and since he wanted to play the piece himself he ultimately wound up writing it for his own instrument. It opens with the initial bars of Berg's concerto virtually flaunted against buzzing sounds of the plucked piano strings. Even the celebrated twelve-note row is clearly recognisable, soaring forth in a scurrying *spiccato*. This is followed by an improvisatory section in free rubato – 'little excitations', playfully tweaking Berg's solemn demeanour into a smile. Yet it is Bach's chorale *Es ist genug*, from the second movement of Berg's instrumental requiem (composed, as is well known, to commemorate the death of the young Manon Gropius), that ties in with Demenga's concept for our album. Where great musicians ordinarily cobble together almost random hodgepodes of maudlin sentiments and instrumental extravaganzas, Demenga's thoughts turn on farewell and death, contrition and redemption. The longest piece on this musical journey through the world's regions, ages and emotions is Franz Liszt's late *La lugubre gondola*, a gloomy seven-minute elegy skirting the outer limits of tonality. Here we hear it in its original version for violin or cello and piano. The former *bon vivant*, now downcast and glum, composed this piece in the winter of 1882–3 while staying in Wagner's Palazzo Vendramin in Venice. A few months later the Master of Bayreuth passed away. Liszt later returned to the theme of *La lugubre gondola*, to significant effect, in his piano piece *At the Grave of Richard Wagner*.

Perhaps more revealing than the encores that celebrated virtuosos select spontaneously on the evening of the recital are those

congeries of inserts that have become *de rigueur* since the advent of the long-playing record. These pieces invariably present a slice of the pianist's autobiography, a sort of photo album in notes. In such garlands of encores the cello – that strangely androgynous instrument with its female shape and its sonorous male voice (its gender is feminine in the Slavic languages, masculine in French, and neuter in English and German) – is frequently confined to the elegiac and contemplative strains of Romanticism. It may sing, wax ecstatic, even lament. The perilous tight-rope acts and feats of virtuosic derring-do that prevail among violinists and pianists are usually secondary in importance. Nor are they particularly numerous: for a long time they were thought to be beyond the cello's capabilities. As Napoleon allegedly exclaimed in amazement to the brilliant technician Jean-Pierre Duport, 'You have made an ox sound like a nightingale.' Yet Demenga has dramaturgical reasons for avoiding displays of technical wizardry in his nearly hour-long program of short pieces. Granted, the unaccompanied *Chonguri*, by the Georgian cellist and composer Sulkhan Tsintsadze (1925–1992), imitates the sound of Georgia's like-named long-necked lute with its chordal pizzicatos, making it a typical instance of a genre piece with an exotic tinge. Another item of pure virtuosic panache is *Danse du diable vert* by the Catalan composer Gaspar Cassadó. Yet this diabolical dance is likewise related to the theme of 'Heaven and Hell' that lends a Janus-faced quality to our unusual encore collection.

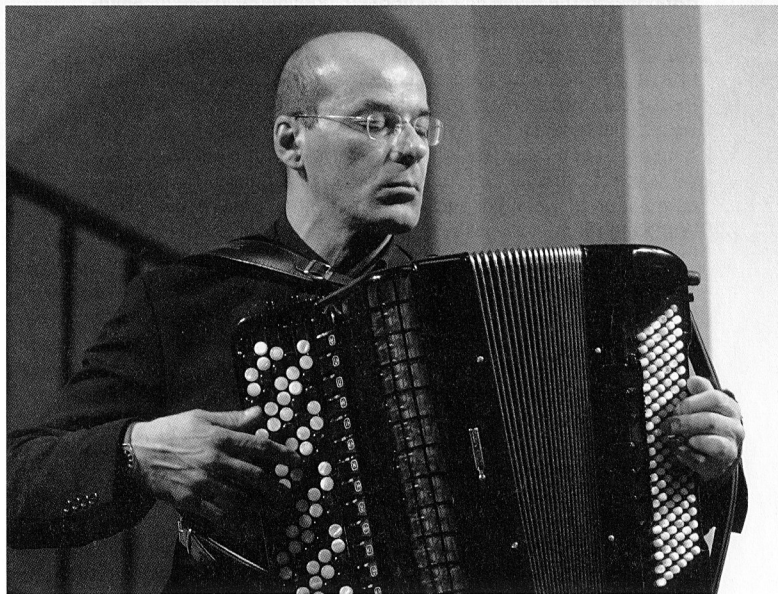
No *Le Cygne*, no *Vocalise*, no *Song without Words* is to be found in Demenga's selection. Only the two Chopin nocturnes and the three Fauré pieces, including the indestructible but thematically related *Après un rêve*, represent the species of tastefully arranged salon piece with license to noble displays of heightened emotion. A surprising counterpoint to that are the four chorale settings by Johann Sebastian Bach: BWV 614, 617 and 639 from the *Orgelbüchlein*, and BWV 648 from the *Schübler Chorales*. Demenga has arranged them all for cello and accordion without seriously altering the original texture, allowing the accordion, with its organ-like sound, to stand in lieu of a modern grand piano. At the same time, this former favourite of buskers and sea shanties shifts the chorales from the realm of the sacred into the world of nostalgically embroidered memory.

Demenga elevates our listening to the status of an almost somnambulistic flow. In the middle of the program, without knowing exactly how, we find ourselves among Anton Webern's atonal *Three Little Pieces* (1914), only to float two minutes later into the late-romantic *Two Pieces* that the fifteen-year-old Webern wrote in 1899 – the earliest works he ever completed. A moment later we are back to Bach. Yet we hardly sense a jolt, thanks not only to the finely balanced pauses between the tracks, but especially to the judicious harmonic elisions. The first six numbers, before Webern's op. 11, hover relatively close to A major, whereas the second of his early pieces ends in F major. The Bach chorale that follows is in F minor, Fauré's *Après un rêve* in the dominant C mi-

nor, after which the Chopin nocturne enters in the parallel key of E-flat major. The result is a 'composed' continuum in which seemingly heterogeneous items coalesce, almost nonchalantly exploding ancient misgivings against suites of miniatures. Basically, after all, all such suites are subject to the accusation of being medleys. Adorno's stern objections – that they help to 'fetishise' superficial *frissons* or even accelerate a 'regression in our aural faculties' – can be safely left by the wayside: simple listening experience informs us that nothing cloys more quickly than an accumulation of tuneful or seductive 'highlights'. Several years ago Wolfgang Rihm, in an essay that took both its title and its subject from Adorno's radio lecture *Schöne Stellen* ('Beautiful Passages'), drew attention to the basically ephemeral nature of 'magical moments' in music: 'Their place is in their passing. But what is it that passes? Usually a moment capable of lending both expression and shape (if only fleetingly) to our wish that it should tarry.' It is not the finished and completed work of art, Rihm maintains, that gives us true happiness, but 'transitions, interims, hesitations'. Thomas Demenga prefers to speak of the space between the lines. And indeed, that is where we discover the loveliest passages on our program. When we dip our treacherous strip of litmus paper into these spaces, we can watch with amazement as it turns more and more colourful – as colourful as only things on earth can be. Heaven can wait...

Anselm Cybinski

Translation: J. Bradford Robinson



Nostalgie der Zwischenräume

Es gibt Leute, die nie oder ganz selten zwischen den Zeilen lesen. Und es gibt jene, die nur oder fast immer zwischen den Zeilen lesen.

Es wäre interessant herauszufinden, ob Leute, die nie oder ganz selten zwischen den Zeilen lesen, dennoch wissen, dass sie Botschaften senden, eben jene, die zwischen den Zeilen stehen, und somit damit rechnen müssen, dass ihre unbewusst verfassten Botschaften von anderen empfangen werden. Diese Botschaften, von denen der oder die Verfasserin also gar keine Kenntnis hat, sind aber höchst interessant!

So ähnlich verhält es sich auch mit den *Zwischenräumen* auf dieser CD, für die ich eine große Nostalgie entwickelt habe. Eine Nostalgie? Ja – denn sie, die Zwischenräume, eröffnen mir für einen ganz kurzen Moment Einblick in das Niemandsland der Epochen oder, besser gesagt, in den Zwischenraum, der die verschiedenen musikalischen Epochen miteinander verbindet. Je kürzer diese Zeit, desto intensiver das Erlebnis, glaube ich zu spüren.

Wie gern wüsste ich, was wohl Bach fühlte, könnte er einen seiner Choräle aus dem Orgelbüchlein, arrangiert für Violoncello und Akkordeon, mit dem letzten Pizzicato eines georgischen Chonguris verbunden hören! Dieses Verbinden ist der Moment, den ich so sehr liebe – er ist ganz kurz, aber von einer unerhörten Spannung und Intensität. Was passiert in unserem Inneren, wenn nach der heiligen Bitte „Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf“ als Antwort der grüne Teufel Cassadós hereinprescht?

Chonguri ist übrigens ein lautenartiges Volksinstrument aus Georgien, welches hier in einem Stück des Georgiers Sulkhan Tsintsadze vom Violoncello imitiert wird – die „Autohupe von New York“ (New York Honk) hingegen ist mein Versuch, als damaliger Student an der Juilliard School of Music, ein lustiges Zugabestücklein zu komponieren. Gegen Konzentrationsschwächen und Unerfahrenheit ankämpfend und vom Straßenlärm Manhattans gestört, aber zugleich inspiriert, ist dies das Resultat.

Thomas Demenga

Nostalgic Spaces

There are people who never, or only rarely, read between the lines. And there are those who only, or almost always, do.

It would be interesting to find out whether people who never, or only rarely, read between the lines know that they are sending out messages nonetheless – the ones that crystallise between the lines – and have to expect their unconsciously composed messages to be received by others. These messages, of whose existence the author is entirely unaware, are highly interesting!

The case is similar for the *Zwischenräume*, the speaking silences, on this CD, for which I have developed an enormous nostalgia. Nostalgia? Yes – because these interstices offer me a brief moment of insight into the No Man's Land of the eras, or perhaps more precisely, into the interstices connecting the various musical eras. The shorter the time, the more intense my experience.

How I would love to know what Bach would feel if he heard a cello and accordion arrangement of one of the chorales from his *Orgelbüchlein* linked up with the last pizzicato of a Georgian chonguri! This linkage creates the magic moment I love so much – it is very brief but incredibly thrilling and intense. What happens inside us when the solemn prayer 'Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf' is answered by the onslaught of Cassadó's green devil?

As a point of interest, the chonguri, which is imitated by the cello in Georgian composer Sulkhan Tsintsadze's piece, is a lute-like instrument used in Georgian folk music. The 'New York Honk', on the other hand, was my own attempt, as a student at the Juil-

liard School of Music, to compose an amusing little encore. Battling against inexperience and lapses in concentration, disturbed yet inspired by the Manhattan street noise, I came up with the result recorded here.

Thomas Demenga

Translation: Eileen Walliser-Schwarzbart



Recorded August 2004
Clara-Wieck-Auditorium,
Sandhausen bei Heidelberg
Tonmeister: Teije van Geest
Cover: Mayo Bucher
Photos: Priska Ketterer, Petra Hajská (p.18)
Design: Sascha Kleis
Executive producer: Manfred Eicher

An ECM Production

© 2006 ECM Records GmbH
© 2006 ECM Records GmbH

www.ecmrecords.com

Sulkhan Tsintsadze

Chonguri

Johann Sebastian BachDas alte Jahr vergangen ist
Herr Gott, nun schleuss' den Himmel auf**Gaspar Cassadó**

Danse du diable vert

Frédéric Chopin

Nocturne in c-sharp minor

Gabriel Fauré

Romance

Anton Webern

Drei kleine Stücke

Zwei Stücke

Johann Sebastian Bach

Ich ruf' zu Dir, Herr Jesu Christ

Gabriel Fauré

Après un rêve

Frédéric Chopin

Nocturne in E-flat major

Franz Liszt

La lugubre gondola

Thomas Demenga

Eine kleine Erregung

Johann Sebastian Bach

Meine Seele erhebet den Herrn

Gabriel Fauré

Berceuse

Darius Milhaud

Vocalise-étude pour voix élevées

Thomas Demenga

New York Honk

ECM NEW SERIES

Thomas Demenga, Violoncello**Thomas Larcher, Piano****Teodoro Anzellotti, Accordion**

ECM 1914

An ECM Production

© 2006 ECM Records GmbH

© 2006 ECM Records GmbH

ECM Records

Postfach 600 331

81203 München

www.ecmrecords.com

Printed in Germany

19520 11