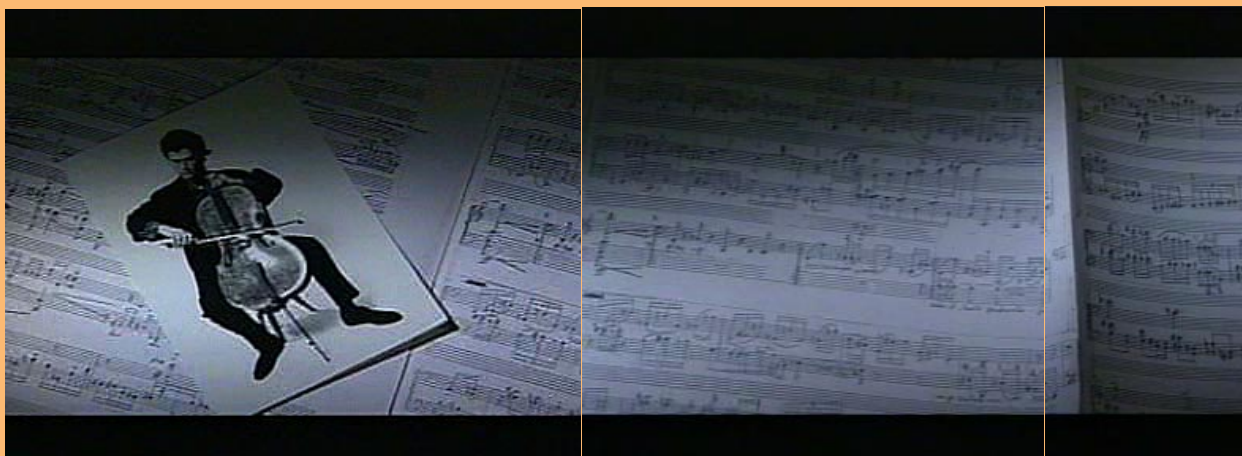


THOMAS DEMENGA



«Mein Impuls zur Komposition war die Improvisation am Instrument.»
«*My first compositions grew out of improvisations on my instrument.*»

Portrait

mit
CD-ROM
included

Werkverzeichnis
Catalogue of his works



Musikverlag Müller & Schade AG CH-3011 Bern



THOMAS DEMENGA

wurde 1954 in Bern geboren und begann im Alter von sechs Jahren Cello zu spielen. 1974 schloss er in Bern sein Instrumentalstudium mit dem Solistendiplom ab. Weitere Studien folgten in Stuttgart (Antonio Janigro), Salzburg, New York (Juilliard School) und Basel (Mstislav Rostropovitch). 1981 wurde Thomas Demenga Cellolehrer an der Musikschule der Basler Musik-Akademie Basel und seit 1982 leitet er auch eine Celloklasse an der dortigen Musikhochschule. Er trat sowohl als Solist auch als Kammermusiker mit verschiedenen Ensembles («Swiss Chamber Players», «Art Ensemble Basel», «Camerata Bern») auf. Heute arbeitet er als Cellist vorwiegend mit einzelnen Interpreten (beispielsweise mit Heinz Holliger oder mit Gidon Kremer) zusammen. Seit 2001 ist Thomas Demenga Künstlerischer Leiter des Davos-Musikfestivals.

1984 entstand seine erste Komposition, «Ubik» für 14 Solostreicher. 1991 gewann er den ersten Preis an der «Tribune internationale des compositeurs» in Paris für «Solo per due».

Thomas Demenga, born in Berne 1954, began playing cello at six. He studied in Stuttgart with Antonio Janigro, at New York's Juilliard School with Leonard Rose, and in Basle with Mstislav Rostropovich. He has been teaching at the Basle Music Academy since 1982. Alongside his activities as a soloist and chamber musician («Swiss Chamber Players», «Art Ensemble Basel», «Camerata Bern»), Thomas Demenga is also building a reputation as a composer. He wrote his first composition, «Ubik» for 14 solo strings, and received the first prize for his piece «Solo per due» at the Congress of the International Tribune of Composers, Paris, 1991. Thomas Demenga has been Musical Director of the Davos Music Festival since 2001.

Coniunctio

Ein Film von Edith Jud

«ICH SEHE MICH ALS KOMPONIERENDEN INTERPRETEN»

Wie beginnen Sie zu komponieren?

Es gibt viele verschiedene Möglichkeiten. Wenn ich voller Ideen bin, kann darunter ein guter Einfall sein, der schon so ausgeformt ist, dass ich ihn aufs Papier bringen kann. Manchmal trage ich auch eine Idee monatelang mit mir herum, bevor ich wirklich zu komponieren beginne. Bisweilen ist der Kontakt mit einem weissen Notenpapier auch sehr frustrierend: Ich möchte aufschreiben und trotzdem bleibt das Blatt leer... Wenn die Kompositionsarbeit nicht vorangeht, stehe ich bald vor einem Dilemma. Sollte ich nicht besser Cello üben, weil ein Konzerttermin naht ...

Entstehen Ihre Kompositionen am Schreibtisch oder mit einer Cello-Improvisation?

Ich tue beides. Meine ersten Kompositionen entstanden aus Improvisationen - ich benütze das Wort hier im Sinne von «spontanem Komponieren» und nicht etwa im Sinne einer Improvisation über eine bestimmte, vorgegebene harmonische Struktur. Ich erachte Improvisation als etwas sehr Wichtiges, und zwar in jeglicher Art von Musik, sogar in einem Haydn-Konzert. Mein Ideal als Interpret sehe ich darin, mich dem Notentext so zu nähern, wie dies ein Schauspieler mit dem Text tut: nicht blosses mechanisches Reproduzieren, sondern innerhalb des vorgegebenen Gerüsts mit grösstmöglicher Freiheit musizieren. Trotzdem geschieht echte Improvisation nur da, wo ich wirklich von einem weissen Blatt Papier ausgehe. Um etwas Neues erfinden zu können, muss ich fähig sein, mich von allem zu befreien, was ich zuvor gehört habe. Es ist nicht immer leicht, dieses «weisse Blatt» in mir selber entstehen zu lassen, weil ich als Interpret so viele Werke kenne und sie auch, bewusst oder unbewusst, in mir habe.



«Oft geht es mir beim Komponieren gar nicht so sehr um das jeweilige Stück; viel wichtiger ist, was bei der Kompositionsarbeit in mir passiert.»

«I never start working without knowing concretely what I want to do.»

«I DEFINITELY SEE MYSELF AS A PERFORMER WHO ALSO COMPOSES»

What do you feel when you confront a blank sheet of paper?

There are so many different possibilities: if I have a burst of imagination, there may be a terrific idea for me to capture. Or I may even manage something that's already so carefully thought out that it can remain standing as it is: say, the beginning of a piece I've been thinking about for a long time. I sometimes carry an idea around in my head for months before actually beginning to compose. Then, when I do, it might happen that I sit down and, without any false starts, fill the very first sheet - a wonderful experience. But sometimes the encounter with a blank sheet of paper is fraught with frustration. I never start working without knowing concretely what I want to do. And if things don't go the way I want them to, I'm immediately faced with a dilemma: wouldn't it be better to practise the cello, because there's a concert ahead ...

But you always start out with a sheet of paper - and never, for example, an improvisation on the cello?

I do both. My first compositions grew out of improvisations - I use the term here in the sense of «spontaneous composing», not of improvising on a given harmonic structure or the like. But it would surely be wrong to say that I always start out from an improvisation. Let me put that into a wider context: I consider improvisation important everywhere in music - even in a Haydn concerto. My ideal as a performer is to approach the written score the way an actor does his text: not reproducing it mechanically but, within the given

framework, playing with the freedom that makes for a vivid interpretation. You adhere to the text while playing as if you were improvising. When it comes to composing, true improvisation exists only where there is a blank sheet of paper, an empty space to be filled. To invent something new, one has to be able to liberate



Wie kamen Sie zum Komponieren?

Mein erstes Stück, «Ubik» (1984), entstand aus der Idee, 14 Solo-streicher wie einzelne Ins-

trumente - d.h. wie verschiedene Orgelregister - zu behandeln. Seither schrieb ich ungefähr ein Stück pro Jahr. Bisher habe ich alle meine Werke für eine bestimmte Gelegenheit komponiert. Entweder waren es Auftragskompositionen oder Teile eigener Projekte. Ich habe nie Komposition gelernt. Ich studierte Musik um Cellist zu werden. Oft habe ich mich gefragt, ob diese Lücke wirklich ein Mangel sei. Ehrlich gesagt, ich weiss es nicht. Viele Komponisten sind der Ansicht, man könne lediglich einige Techniken und Regeln erlernen, nicht aber das Komponieren - dies habe ich natürlich getan. Ich glaube, der entscheidende Unterschied liegt darin begründet, dass ein Kompositionsstudium die ganze Aufmerksamkeit auf das Komponieren bündelt. Dafür habe ich keine Zeit. So gesehen erstaunt es nicht, dass nur wenige Komponisten gleichzeitig gute Interpreten sind; Heinz Holliger ist vielleicht die grosse Ausnahme. Ich sehe mich als komponierenden Interpreten und habe keine kompositorischen Ambitionen.

Dennoch komponieren Sie nicht nur Werke für sich als Interpreten.

Ich schreibe vorwiegend für Cello, weil mich dieses Instrument nicht nur am meisten fasziniert, sondern weil ich es auch am besten verstehe; natürlich will ich diese Stücke auch selber spielen. Nebst meinen Konzertauftritten und dem Unterrichten bleibt mir wenig Zeit, ein anderes Instrument so gut zu kennen, dass ich dafür komponieren könnte. Dies hat sich allerdings in letzter Zeit nach und nach verändert. Ich bekam von den Berliner Festwochen den Auftrag, ein Werk für drei Fagotte und Streichtrio zu komponieren. Dafür hatte ich mich zum ersten Mal mit Blasinstrumenten auseinanderzusetzen.

Wie würden Sie Ihre Musik beschreiben?

Jedes Stück ist anders. Einige haben repetitiven Charakter - aber nicht im Sinne von Steve Reich, obwohl ich seine Musik faszinierend finde. Ich versuche vielmehr, ein anderes Element hinzuzufügen, zum Beispiel ein improvisatorisches. So füge ich in fast allen meinen Kompositionen eine ad-libitum-Partie für die Interpreten ein. «Solo per due» wiederum enthält verschiedene

oneself from everything one has heard before. I don't always find it easy to produce that blank sheet in my mind because, being a performer, I know so many works very well and have all this information stored somewhere, consciously or unconsciously.

How did you begin composing?

My first piece, «Ubik», in 1984, evolved from the idea of treating fourteen solo strings as a single instrument, like an organ with different stops. Since then I've composed at the rate of about one work a year.

I never actually learnt to compose; I studied music to become a cellist. I've often wondered if the lack of specialized training is a disadvantage; I honestly don't know. Many composers say you can't learn to compose, you can only be taught certain techniques and rules - and I know those by now. I think the basic difference is that when you study composition you focus on it totally. I don't have time for that. It's certainly no coincidence that very few composers are good performers as well. I definitely see myself as a performer who also composes.

But it's not that you simply write works to perform yourself - even if most of your pieces are for cello.

That I write primarily for the cello has to do with its being the instrument that fascinates me most; I also understand it best. And it's obvious that, having composed these pieces, I would want to play them, too. I have extremely little time next to my performing and teaching to get to know another instrument as well as I would need to, to compose for it. But recently the situation has changed slightly.

How would you describe your music?

Every piece is different. Practically all of my compositions have a section where the written score suddenly stops and the performer has to ad lib. The audience needn't notice the transition: I consider an improvisation good when the music breaks through the rigidity of the written score and then returns to the score imperceptibly.

«Solo per due» contains very diverse stylistic elements: under the

influence of a trip to the Australian rain forest, I included didgeridoo rhythms I'd heard in the music of the Aborigines. And the acoustic space of the forest, which is totally different, from our own woods, also affected the composition. I integrated birdcalls I'd notated there as well. Then there are elements of jazz in the piece. The theme is by my brother, Patrick Demenga; he improvised it at some point when I couldn't get on, and I took it up and worked it into the composition. It's a very colourful piece, exploiting the technical possibilities of the instrument. But it also

«Ein wichtiger Aspekt meines Komponierens ist das Erkunden von neuen Klangwelten.»

«I sometimes carry an idea around in my head for months before actually beginning to compose.»

stilistische Elemente. Unter dem Einfluss einer Australien-Reise integrierte ich Didgeridoo-Rhythmen, die ich in der Musik der Aborigines hörte. Ich verwende die



neuartigen akustischen Räume der australischen Wälder und integrierte Vogelrufe, die ich dort aufgeschrieben habe. Ferner kommen in «Solo per due» Jazz-Elemente vor. Das Jazz-thema erfand allerdings mein Bruder Patrick während einer Improvisation, als ich einmal nicht weiterfahren konnte. «Solo per due» ist ein sehr farbiges Stück, welches die verschiedenen Möglichkeiten des Cellos auslotet.

War das Stück ein Versuch, verschiedene Stile miteinander zu verbinden?

Natürlich hatte ich nicht die Absicht, aussereuropäische Musik mit derjenigen von Webern oder mit dem Jazz zu verbinden. Ich bin eher ein intuitiver Komponist, nehme Elemente auf, die mich faszinieren und integriere sie in einen grösseren Kontext - ohne lange darüber nachzudenken.

Wie wichtig sind äussere Einflüsse auf ihre Kompositionen?

Meine Musik ist oft beeinflusst von den jeweiligen Konzertprogrammen, in denen sie gespielt wird. «Palindromanie» beispielsweise wurde an den Berliner Festwochen zusammen mit Werken von Berg und Webern gespielt. Also nahm ich einen Satz aus Weberns Streichtrio als Ausgangspunkt für mein Stück und lotete ihn nach allen Seiten aus. Jedem Takt von «Palindromanie» liegt ein repetitives Muster zugrunde, das auf jeder Tonhöhe der Webernschen Reihen basiert. Da, wo die beiden Trios zusammenkommen - das Streichtrio vom Beginn und das Fagott-Trio

contains perfectly conventional orchestral sections; and at the end the jazz theme leads into an almost Webern-like coda.

Was the work an attempt to merge various styles?

I certainly didn't sit down with the intention of mixing non-European music with Webern and jazz. I'm probably more of an intuitive composer, which comes out, incidentally, in the quotation from Bernd Alois Zimmermann that appears in the piece. While I was composing «Solo per due», I was just practising his Cello Concerto. And my brother's theme contains a characteristic interval that also occurs in Zimmermann's theme. As I was alternately practising and composing, the theme was continually in my ear, and so I included it as a quotation.

How important are outside influences in your compositions?

I often use extraneous material. Take «Hand made»: I once got a postcard from Heinz Holliger for my birthday; on it he'd written a theme on the notes in my name and equipped them with canon-like numerical entries. I wrote it out and built it into the piece.

My music is often influenced by the programme it's to be played in as well. «Palindromanie», for instance, was performed at the Berlin Festival; apart from my own commission, the concert was to include works by Berg and Webern. So I took a movement from Webern's string trio as the starting



«Ich möchte die Möglichkeiten eines Instruments genauestens kennen, bevor ich überhaupt Töne aufschreibe.»

«That I write primarily for the cello has to do with its being the instrument that fascinates me most.»

point for my piece and merged it forwards and backwards; each bar has a repetitive pattern based on one pitch from Webern's row. Where the two trios converge - the string trio from the front, the bassoon trio from the back - there is an improvised section.

vom Ende her - setzte ich einen improvisierten Abschnitt.

Viele Ihrer Kompositionen haben witzige, geistreiche Titel. Welche Rolle spielt Humor in Ihrer Musik?

Ich finde es reizvoll, den Titel eines Stücks selber zu einer eigenen kleinen Komposition zu machen, zum Beispiel im Wortspiel «Duo? o, Du...». Meistens fällt mir aber der Titel erst zum Schluss ein. Eine Ausnahme bildet «Pallindromanie», wo er das Konzept der Komposition umschreibt. Humor ist sicher wichtig für mich; aber ich suche keine Gags, ich schreibe keine lustige Musik. Mein einziges Stück, das ich wirklich als Witz komponierte, ist «New York Honk», mit seinen Nachahmungen von Autohupen. Ich begann mit dieser Komposition, als ich in New York studierte. Ich musste sie dort beiseite legen, weil ich in meiner Wohnung ständig vom Lärm der Autos gestört wurde.

Wie kommt Ihre Musik an?

Meine Kompositionen waren immer sehr erfolgreich beim Publikum. Ich möchte Musik schreiben, zu welcher das Publikum eine Beziehung findet, auch wenn es sie nur einmal, im Konzert, hört. Dies bedeutet nicht notwendigerweise eine Vereinfachung oder eine Rückkehr zur Tonalität. Meiner Meinung nach kann Zwölftonmusik «verständlich» sein. Mein «Solo per due» beispielsweise ist auf einer Zwölftonreihe aufgebaut. Allerdings bin ich sehr frei in der Verwendung dieser Technik. Die daraus hervorgegangene Melodie ist mir wichtiger als die zugrunde liegende Reihe.

Sie versuchen also nicht, Ihr Publikum zu «erziehen»?

Im Gegenteil: Meine Kompositionen sind vorab zum Zuhören geschrieben. Ich sehe keinen erzieherischen Wert darin, jemanden zu zwingen, etwas zu verstehen, was er oder sie gar nicht verstehen kann. Oft haben sogar professionelle Musiker zu einem Stück Neuer Musik erst einen Zugang, nachdem sie es eingehend studiert und mehrere Male gehört haben.

Was würden sie auf die berühmte Insel mitnehmen, ihr Cello oder ein leeres Notenpapier?

Dies ist eine schwierige Frage. Wahrscheinlich würde ich das Cello mitnehmen, denn ich kann mir vorstellen, ohne Papier zu komponieren. Es gibt aber keine Möglichkeit, ohne Instrument Cello zu spielen.

Most of your compositions have witty titles. What role does humour play in your music?

I find it appealing to make a title into a little composition of its own, with a pun, for example, as in «Duo? o, Du...». But I don't usually arrive at the title until the end. My only piece that's really meant as a joke is, «New York Honk», with its imitation of car horns. I started the piece when I was studying in New York - and had to put it aside because, in my apartment, I was constantly being disturbed by the noise of the cars. When we play it, people hoot with laughter. But all my other pieces are serious.

How is the response to your music?

I can't complain. My compositions have always been successful with audiences. It's important to me that the audience understand what I write. I want to write music people can relate to, even if they hear it only once, in concert. That doesn't necessarily imply simplification or returning to a tonal system; in my opinion, twelve-tone music can be comprehensible too. The music of Webern or Berg is certainly intellectual, which audiences appear to consider an obstacle; but at the same time it's very expressive. Of my own works, «solo per due», for instance, is built up on a twelve-tone row. But I'm very free in my use of the technique and create a so-called «melody» rather than what might be perceived as a series of unreated pitches.

So you're not trying to «educate» your audiences?

On the contrary, I want to give people something to listen to that they can listen to. I see no educational value in trying to force someone to understand something that he or she can't possibly understand. Often even professional musicians can begin relating to a piece of New Music only after they've studied it carefully and heard it several times. And then audiences frequently ask if there was a written score at all - the question arises most often with compositions that are notated especially precisely. As an interpreter I may be fascinated by pieces like that; as a composer I'm looking for something else.

What would you take along to that famous desert island, your cello or some manuscript paper?

That's a difficult question. Probably I'd take along the cello because I can imagine composing without paper; but there's no way to play without a cello ... Luckily I don't have to answer that question in real life.

Les adieux für Violoncello solo und Orchester 2000 • M&S 1779
Vc solo - 1.1.Bklar.1.- 1.0.0.0. - Streicher: 3 VI - 3 Vla - 3 Vlc - 1 Kb - Keyb.

Les adieux für Violoncello solo und Streichorchester 2000
Vc solo - 3 VI - 3 Vla - 3 Vlc - 1 Kb - Keyb.

Ambidextrie für Oboe, Klavier und grosse Trommel (1 SpielerIn) 1999

Aus den Fugen für Violoncello solo 1988

Cellorganics I-IV für Violoncello und Orgel 1980

Coniunctio für Flöte und Bassklarinette 1998

Duo? o, Du... für 2 Violoncelli 1985 • M&S 1809

Duo? o, Du... für Viola & Violonello 1985 • M&S 1810

Eine kleine Erregung (über Berg und Bach) für Violoncello und Klavier 1996

New York Honk für Violoncello und Klavier 1987

Oh Cello voll Echo für Violoncello und Streicher 1992

Palindromanie • M&S 1640

Sextett für Streichtrio & 3 Fagotte oder Bassklarinetten 1994

Solo per due (Violoncelli) ed orchestra 1990

stimmen. Capriccio für Violine und Streicher 1993

Ubik für 14 Solostreicher 1984

KADENZEN

zu: Anton Filtz (1733-1760), Cellokonzert G-Dur

zu: Joseph Haydn, Cellokonzert C-Dur, Hob. VIIb:1, 1. Satz

zu: Joseph Haydn, Cellokonzert D-Dur, Hob. VIIb:2, 1. und 2. Satz

BEARBEITUNGEN

Niccolo Paganini: Moses-Variationen für 2 Violoncelli
2. Version: für 2 Violoncelli und Streicher

Niccolo Paganini: Caprice Nr. 24 für 2 Violoncelli

J.S. Bach: Ich ruf' zu Dir Herr Jesu Christ für Violoncello und Klavier



Stand: 07/02



Musikverlag Müller & Schade AG
Kramgasse 50 - CH-3011 Bern
Tel. 031 320 26 26 - Fax 031 320 26 27
www.mueller-schade.com • E-Mail: musik@mueller-schade.com

Werkverzeichnis Thomas Demenga

Aktualisierung / Update

Käufliche Ausgaben / on sale:

Coniunctio für Flöte & Bassklarinette (1998) • M&S 1863

Duo? o, Du... für 2 Violoncelli (1985) • M&S 1809

Duo? o, Du... für Viola & Violoncello (1985) • M&S 1810

New York Honk für Violoncello & Klavier (1987) • M&S 1945

Kadenzen zu: Haydn Violoncellokonzerte C-Dur Hob. VIIb:1, 1. Satz & D-Dur Hob. VIIb:2, 1. & 2. Satz • M&S 1726

«Palindromanie» Sextett für Streichtrio & 3 Fagott oder Bassklarinetten (1994) • M&S 1640

Paganini: Moses-Variationen für 2 Violoncelli • M&S 1958

Trilogy

- Coniunctio (1998) - Solutio (2003) - Les adieux (2000), Studienpartitur • M&S 2012

«Relations», Konzert für 2 Violoncelli & Orchester (2007), Studienpartitur • M&S 1515

Leihmaterial / Rental material:

Trilogy

- Coniunctio (1998) - Solutio (2003) - Les adieux (2000), Orchestermaterial • M&S 2012

«Relations», Konzert für 2 Violoncelli & Orchester (2007), Orchestermaterial • M&S 1515

