



CAMERON CARPENTER

**RACHMANINOFF
RHAPSODY ON A THEME OF PAGANINI**

**POULENC
ORGAN CONCERTO**

**KONZERTHAUSORCHESTER BERLIN
CHRISTOPH ESCHENBACH**



Sergei Rachmaninoff (1873–1943)

Rhapsody on a Theme of Paganini op. 43

Rhapsodie über ein Thema von Paganini

Version for Organ and Orchestra

by Cameron Carpenter (2018)

World Premiere Recording

1	Introduction. Allegro vivace – Var. I (Precedente)	0:33
2	Tema. L'istesso tempo	0:21
3	Var. II. L'istesso tempo	0:21
4	Var. III. L'istesso tempo	0:28
5	Var. IV. Più vivo	0:36
6	Var. V. Tempo precedente	0:35
7	Var. VI. L'istesso tempo	1:26
8	Var. VII. Meno mosso, a tempo moderato	0:52
9	Var. VIII. Tempo I	0:37
10	Var. IX. L'istesso tempo	0:35
11	Var. X. Poco marcato	1:00
12	Var. XI. Moderato	1:31
13	Var. XII. Tempo di minuetto	1:19
14	Var. XIII. Allegro	0:34
15	Var. XIV. L'istesso tempo	0:52
16	Var. XV. Più vivo, scherzando	1:21
17	Var. XVI. Allegretto	1:40
18	Var. XVII	2:11
19	Var. XVIII. Andante cantabile	3:19
20	Var. XIX. L'istesso tempo	0:30
21	Var. XX. Un poco più vivo	0:41
22	Var. XXI. Un poco più vivo	0:29
23	Var. XXII. Un poco più vivo (Alla breve)	2:13
24	Var. XXIII. L'istesso tempo	1:05
25	Var. XXIV. A tempo un poco meno mosso	1:30

Francis Poulenc (1899–1963)

Concerto for Organ, Strings and Timpani

in G minor FP 93

Konzert für Orgel, Streicher und Pauke g-Moll

26	Andante	3:07
27	Allegro giocoso	2:16
28	Subito andante moderato	6:53
29	Tempo allegro. Molto agitato	2:50
30	Très calme. Lent	2:20
31	Tempo de l'allegro initial	2:02
32	Tempo de l'introduction. Largo	2:25

Louis Vierne (1870–1937)

Organ Symphony No. 1 in D minor op. 14

Orgelsymphonie Nr. 1 d-Moll

33	VI Final. Allegro	6:06
----	-------------------	------

Cameron Carpenter *organ*

Konzerthausorchester Berlin

Christoph Eschenbach *conductor*

Recording: Berlin, Konzerthaus, June 21–23/25, 2018

Recording Producer: Martin Kistner,

b-sharp Music & Media Solutions

Recording Engineer: Hansjörg Seiler

Executive Producer: Alexander Busche

Publisher: Boosey & Hawkes [26–32]

Photos: Gregor Hohenberg

© Sony Music Entertainment



“The breadth of human experience”

Jessica Duchen talks to Cameron Carpenter

When the American organist Cameron Carpenter set about building the International Touring Organ, he little anticipated how extensively it would change his life. This remarkable organ, built for him in 2013 by the American firm Marshall & Ogletree and unveiled in 2014, now dominates his existence. He designed it, travels with it and oversees its installation in each venue. By January 2019, the “ITO” had been heard in 232 venues in 26 countries, including in many halls boasting important pipe organs. “It’s not unusual for an organist to be attached to one organ for many years,” he says, “but usually that means an attachment to place. Nevertheless, the relationship is much the same.”

Technologically, the ITO is a radical development – yet in many ways, also a logical step forward. “From a design standpoint it’s a traditional organ,” Carpenter says, referencing the tradition of the American municipal pipe organs of the 1920s and 30s. “In the early days of the 20th century, before the organ world regressed into the historical fetishism of the *Orgelbewegung*, the great public organs were unapologetic, technological masterpieces built for virtuosi. Visionary builders and firms such as Skinner, Hope-Jones, Austin, Kimball, Aeolian and others led a kind of organ arms race in those years. Their application of emerging technologies to organ-building gave the organist easier control – at higher resolution – of increasingly large organs. Electric control and expression systems, new functionalities and new voices gave rise to

spectacular concert organs designed for concert, civic and radio use, rather than for church.

“Electricity allowed installation of these mammoth organs – liberated by electricity from the mechanical necessity of a central case – in multiple chambers around, over and behind the listener. Of course, the ITO’s enormous audio system, bearing no resemblance to any organ case, is well suited to the multi-chambered nature of the civic organ, not to mention provision of the required power. It also allows us to creatively exploit the existing architecture of a venue.”

This album represents the culmination of Carpenter’s 2018 season as Artist-in-Residence at Konzerthaus Berlin. “These three concerts and recording sessions with the Konzerthausorchester and Christoph Eschenbach were the last events of the residency, so we had several earlier installations of the ITO at Konzerthaus with which to experiment before committing it to recording,” he says. “Setup on three stories took about 12 hours, with a crew of eight and two trucks. The orchestra was on stage with the organ occupying the first, second and third stories, a high vertical space possessing several natural ‘chambers’.”

At times, the organ nearly vanishes into the orchestral texture. However, “without the slightest warning it can suddenly turn assertive or even dominate the orchestra, yet it remains the same instrument

that a moment before could barely be discerned from the orchestra,” explains Carpenter. “This is one of the instrument’s many paradoxes: the organ has no fixed identity, no consistent psychological frame of reference, as does the piano. It is a *tabula rasa*. The organ can be experienced only through the lens of the organist – I don’t mean just in the act of playing, but equally importantly *before* the music, when the organist selects what combinations will be heard, conceivably bypassing others which might never be heard. This means that engaging with the organ requires both critical thinking and personal, not methodological, expression, and organists who shirk this responsibility in retreats to orthodoxy are usually exposed by their own playing.”

Rachmaninoff’s *Rhapsody on a Theme of Paganini*, originally for piano and orchestra, is scarcely the most obvious work to adapt for organ. Carpenter’s motivation was simply that “I love and want to play this work. The question is then ‘How do I get my hands on this music, by any means necessary?’ As with many, even most, non-organ works, this requires the creation of a detailed transcription founded on study of the original.” Though the orchestral part is unchanged, what Carpenter plays is not so much an arrangement as a “recomposition for organ – guided by the original – of the piano part... You have to be willing to remake a work in your own image,” he says. “I don’t see that a defense is required, since the moment you walk onstage to perform standard repertoire in a way

which differs in instrumentation from the original, you’ve obviously declared yourself willing to question the composer’s intentions. Of course, this can also be a way of honoring a great work. All transcriptions require this in some way.”

Given the rapid, glittering finger-work that Rachmaninoff demands in the piano original, the ITO’s exceptional sound definition is crucial. “This organ is able to provide unprecedented clarity and speed of articulation,” says Carpenter. “This is a clarity often missing from many of the ‘eclectic’ pipe organs of today, though ironically, much of the destruction of Romantic organs by the *Orgelbewegung* was justified by a supposed lack of clarity. What is needed is an organ that’s both lushly hyper-expressive and infinitely subtle in shading and blending, yet unmistakably clear in counterpoint.”

Carpenter has paired Rachmaninoff with Francis Poulenc’s Concerto for Organ, Strings and Timpani: both works were begun in 1934 (Vierne’s Organ Symphony No. 1 is earlier, dating from 1898). The Poulenc, though not an arrangement, may still sound new to connoisseurs. This may be because “...my use of the organ is Duruflé-free,” Carpenter says, speaking of Maurice Duruflé, the French organist-composer and soloist in the work’s 1938 premiere, who wrote the Concerto’s published registration indications. “Poulenc never composed for the organ before the Concerto, and his writing for it is made all the more interesting thereby. In that

Poulenc was an outsider to the organ I feel closer to him than to Duruflé, a beloved figure of the organ connoisseur. In this Concerto are cynicism, despair, the dance and the street, yet with religious 'devotion' and death always looming behind. Think of Fellini, or Cocteau... The exotic combination of ideas in the composition should be reflected in the combinations of the organ.

"A great organ is like a great city," he continues. "It has its facades, avenues and cathedral, but also an underground, nightlife, industry, the pathos, tragedy and banality of daily life. The psychological systems that make the organ so effective in the theatre of liturgy are the same that made it a natural choice for the accompaniment of silent films. It has the widest range of pitch, encompassing the spectrum of human hearing, and therefore symbolically of all sound; it has the greatest diversity of individually identifiable timbres, which in an artistically designed organ can all be combined or separated at will. In its ability to sustain tones regardless of time or power, the organ allows separation of abstract musical expression from the player's

physical stamina. The more flexible the organ, the better the organist may reflect not merely religion, but the entire breadth of human experience."

Making music with Christoph Eschenbach has been a special pleasure, Carpenter says. "He's been an ally for years, since before I moved to Germany." They met when Carpenter was still a student at the Juilliard School of Music in New York: "Eschenbach was music director of the Philadelphia Orchestra when I was still a Juilliard student, and was supportive since he first heard my playing. We've worked together many times since, in the USA and Europe.

"During these sessions he gave me free rein. There was one point when he made a small request about a change of one tone color—an astounding degree of freedom to be offered by any conductor. In his vast experience, and recognizing the uniqueness of this project and organ, his imprint is on the work through solidity of execution and not through insistence on any 'one true path'.



INTERNATIONAL TOURING ORGAN

BUILT 2013–2014 BY **MARSHALL & OGLETREE LLC**
NEEDHAM, MASSACHUSETTS, U.S.A. | **OPUS 8**
5 MANUALS – 207 STOPS – 90 COUPLERS

DEBUTED 2014 **LINCOLN CENTER, NEW YORK**
KONZERTHAUS, VIENNA & **SONY CLASSICAL**

ORGAN DESIGNED BY **CAMERON CARPENTER**

The musical design of the International Touring Organ is influenced by the **American municipal pipe organs** of about 1895 to 1950. These organs were built to support a vast range of classical and popular playing styles in concert halls, theaters, and other public venues.

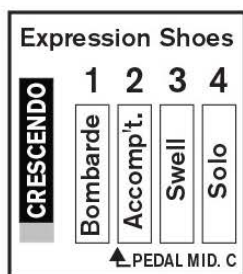
The basis of the design is a standard 'American Classic' concept featuring robust principal and reed choruses with mixtures and mutations in the **Great**, **Positive**, and **Main Pedal**; complete choruses of each tonal family in a distant, chambered **Swell**; and 8-foot **Solo** with Tuba. Into this structure is inserted the fifth—manual **Bombarde** division, a chorus of 7 powerful registers from American theatre organs. 12 gentler voices from the same tradition, plus an organ-wide String chorus, comprises the **Accompaniment**. The coloristic **Orchestral Pedal** is unified from across the organ. Pedal compass is 42 notes, adding 5 notes to each end of the 32-note A.G.O. standard.

COMPLETE SPECIFICATION AVAILABLE AT
<www.cameroncarpenter.com>

Stoplist

POSITIVE • I INEXPRESSIVE

- 8' Small Principal
- 8' Nason Flute
- 4' Fugara
- 4' Copula
- 2²/₃' Nasard
- 2' Gemshorn
- 1³/₅' Tierce



- 1¹/₃' Larigot
- 1¹/₇' Septième
- IV Quint Mixture 1¹/₃'
- III Cymbale 1¹/₂'
- 16' Dulzian
- 8' Cromorne
- Tremolo*

- 8' Tuba (*Solo*)
- 8' State Trumpet (*Great*)

ACCOMPANIMENT • I

EXPRESSION SHOE 2, OR ASSIGN

FOUNDATION

- 8' Horn Diapason
- 8' Horn Diapason Celeste *b*
- 8' Tibia *p*
- 4' Flute d'Amour
- 8' Tibia *f* (*Bombarde*)

MARIMBA *p*

STRING

- 8' Dulciana
- 8' Aquarelle III* *b*•*q*•*#*
- 8' Quintana II* *b*•*q*
- 8' Viola
- 8' Viola Celeste II* *b*•*#*
- 8' First Dulcet Celeste V* *b*•*b*•*q*•*#*•*x*
- 8' Second Dulcet Celeste III* *b*•*q*•*#*
- 8' Orchestral Viols II *q*•*#* (*Bombarde*)

XIII Massed Celestes 8'+4' (*Swell Exotica*)

IV Massed Gambas 8' *q*•*#* | *q*•*#* (*Great+Solo*)

VIII Mixture Celeste* (4'*q*•*#* + 3¹/₅' *b*•*q* + 2²/₃' *q*•*#* + 2' *b*•*b*)
CELESTA *mf*

VOXES

- 8' Vox Erlkönig
- IV Vox Humanas Celeste* 8'*q*•*#* + 4' *b*•*q*
- 8' Major Vox Humana (*Bombarde*)

WOODWIND

- 8' Oboe Horn | VOX TREMOLO
- 8' Clarinet
- 8' French Horn
- 8' French Horn Celeste* *#*
- 8' Tuba Horn
- Tremolo • Vibrato • Celestes* Off*

ECHO—ACCOMPANIMENT

- 8' Woodwind
- CHIMES *pp*

GREAT • II

MIXED EXPRESSION & INEXPRESSIVE (**BOLD**)

- 16' Sub Principal.....
- 16' Quintadena..... *Solo Expression*

8' Diapason

8' Principal

8' Bourdon..... *Accomp. Exp.*

8' Gamba Celeste II* *q*•*#* *Solo Exp.*

5¹/₃' Fifth..... *Solo Exp.*

4' Octave

4' Harmonic Flute..... *Accomp. Exp.*

2²/₃' Twelfth

2' Fifteenth

VIII Harmonics 3¹/₅'**..... *Solo Exp.*

V Mixture 2'

VII Cymbale 1'***..... *Bomb. Exp.*

16' Bombard.....

8' Bombard..... *Solo Exp.*

4' Bombard.....

8' English Post Horn (*Bombarde*)

8' Tuba (*Solo*)

8' State Trumpet

CHIMES *mf*..... *Accomp. Exp.*

Tremolo

Celestes & Mixture Tierces** Off*

ECHO—GREAT

8' Erzähler Celeste II* *b*•*q*...

8' Horn..... *Accomp. Exp.*

CELESTA *p*.....

SWELL MAIN • III

EXPRESSION SHOE 3

16' Bass Flute

8' Diapason

8' Bourdon

8' Doppel Flute

4' Octave

4' Flute

II Sesquialtera 2²/₃' + 1³/₅'**

2' Principal

2' Piccolo

1' Fife

V Chorus Mixture 2'

16' Contra Trumpet

16' Bassoon

8' French Trumpet

8' Cornopean

5¹/₃' Quint Trumpet

8' Oboe

4' Field Trumpet

SWELL EXOTICA • III

EXPRESSION SHOE 3, OR ASSIGN

- 8' Jazz Flute Celeste II* ♯
- 8' Night Flute *ppp*
- 8' Gamba
- 8' Gamba Celeste* ♯
- 8' Salicional
- 8' Voix Celeste II* ♭
- 8' Muted Violes Celeste II* ♯
- 4' Muted Violins Celeste II* ♯
- 4' Silverette II* ♭
- 16' Musettophone
- 8' Vox Mystica
- 8' Tibia *f* (Bombarde)
- 8' English Post Horn (Bombarde)
- 8' Tuba (Solo)
- 8' State Trumpet (Great)
- CHRYSOGLOTT (Celeste ♯ w/ Solo Harp)
- CHIMES *f* (Solo)
- Tremolo • Vibrato
- Celestes* & Sesquialtera Tierce** Off

ECHO—SWELL

- 8' Harmonic Trumpet (Solo Expression)

SOLO • IV

EXPRESSION SHOE 4

- 8' Clarinet *f*
- 8' Gamba
- 8' Gamba Celeste* ♯
- 8' English Horn *f*
- 8' Orchestral Horn no.1
- 8' Orchestral Horn no.2
- 8' Lyric Flute
- 8' Tuba
- 8' State Trumpet (Great)

HARP

CHIMES *f*

CHIMES *fff*—INEXPRESSIVE (Bomb.)

Tremolo • Celestes* Off

ECHO—SOLO

- 8' Physharmonica | BASSON
- 8' Phys. Celeste* ♯ | HARPE ÆOLIENNE
- 4' Physharmonica | FLÛTE
- 8' Orchestral Muted Trumpet
- CYMBELSTERN

BOMBARDE • V

CHORUS (BOLD) REGISTERS: EXPRESSION SHOE 1
UNIFIED FROM CHORUS, ACC., GT., SWELL & SOLO

- 16' English Post Horn
- 16' Tuba Horn (Accomp.)
- 16' Tibia *f*
- 16' Orch.! Muted Trumpet (Echo—Solo)
- 16' Orchestral Viols II* ♯
- 16' Major Vox Humana
- 8' English Post Horn (from 16')
- 8' Euphonium
- 8' Tuba Horn (Accomp.)
- 8' Diapasons II (Great; Principal + Diapason)
- 8' Tibia *f* (from 16')
- 8' Tibia *p* (Accomp.)
- 8' Lyric Clarinet II (Solo; Lyric Flute + Clar.)
- 8' Clarinet (Accomp.)
- 8' Orchestral Horn no.1 (Solo)
- 8' Saxophone

XXVI Massed Celestes 8'+4' (Accomp.)

- 8' Orchestral Viols II* ♯ (from 16')

XIII Massed Celestes 8'+4' (Swell Exotica)

- 8' Major Vox Humana (from 16')

4']

22/3']

2']

13/5']

1']

- 8' State Trumpet (Great)

MASTER CELESTA *f*

MASTER MARIMBA *f*

XYLOPHONE

CHIMES *fff*—INEXPRESSIVE

Tremolo • Vibrato

Orch.! Viol Celeste* & Echo Celestes** Off

ECHO—BOMBARDE

- 8' Nightwatch II** ♯
- 8' Gouache II** ♭
- 8' Flugelhorn
- GLOCKENSPIEL

MAIN PEDAL

INEXPRESSIVE • INDEPENDENT • 42 notes G₀—C₄

- 32' Diapason
- 32' Violone
- 32' Sub Bass
- 16' Diapason
- 16' Principal
- 16' Violone
- 16' Bourdon
- 8' Octave

- 8' Flute
- 4' Principal
- 4' Flute
- V Aliquot | 62/5'+51/3'+44/7'+31/5'+22/3'
- V Mixture FULL | 22/3'
- III Mixture HIGH | 1'
- 32' Contra Trombone
- 16' Trombone
- 8' Trumpet
- 4' Clarion
- 2' Super Clarion
- 16' Bombard } (Great; Solo Expression)
- 8' Bombard }
- 8' Tuba (Solo)
- 8' State Trumpet (Great)

ORCHESTRAL PEDAL

MIXED EXPRESSION • 42 notes G₀—C₄ | UNIFIED FROM
ACCOMP., GREAT, SWELL, BOMBARDE & BOLD REGISTERS

32' Diaphone.....BOMBARDE EXPRESSION

32' Dolce *pp*.....BOMB. EXPR.

32' Muted Cellos Celeste II ♯ SW. EXPR.

16' Diaphone.....(From 32')

16' Tibia *f*.....(Bombarde)

16' Tibia *p*.....(Accomp.)

16' Quintadena.....(Great; Solo Expression)

16' Bass Flute.....(Swell Main)

16' Orchestral Viols II ♯.....(Bombarde)

16' Massed Dulcets VIII.....(Accomp.)

16' Violas Celeste III ♭.....(Accomp.)

16' Muted Cellos Celeste II ♯.....(From 32')

16' Dulciana.....(Accomp.)

8' Tibia Bass.....INEXPRESSIVE

32' English Post Horn....(Bombarde; from 16')

32' Waldhorn.....SWELL EXPRESSION

32' Bassoon.....(Swell Main, from 16')

16' English Post Horn.....(Bombarde)

16' Tuba Horn.....(Accompaniment)

16' Tuba Celeste ♯....(Bomb.; Cel. ext. Euphonium)

16' Contra Trumpet.....(Swell Main)

16' Diaphonic Horn (Acc.; Diaphone ext. Horn Dia.)

16' Clarinet.....(Accompaniment)

16' Bassoon.....(Swell Main)

16' Musettophone.....(Swell Exotica)

16' Vox Erlkönig.....(Accompaniment, from 8')

ECHO—ORCHESTRAL PEDAL

32' Fagotto.....BOMBARDE EXPRESSION

16' Orch.! Muted Trumpet (Echo—Solo, from 8')

»Die ganze Bandbreite menschlichen Erlebens«

Jessica Duchon im Gespräch mit Cameron Carpenter

Als der amerikanische Organist Cameron Carpenter mit der Entwicklung seiner Digital Touring Organ begann, konnte er nicht ahnen, wie grundlegend sie sein Leben verändern würde. Diese außergewöhnliche Orgel, die die amerikanische Firma Marshall & Ogletree 2013 für ihn baute und die der Organist 2014 erstmals im Konzert präsentierte, ist jetzt Dreh- und Angelpunkt seines künstlerischen Lebens. Carpenter hat sie entworfen, er tourt mit ihr und überwacht den Aufbau des Instruments, wo immer er auftritt. Die »ITO« war bereits in 232 Konzertsstätten in 26 Ländern zu hören (Stand Januar 2019), darunter in vielen Sälen mit bedeutenden Pfeifenorgeln. »Es ist für einen Organisten nichts Ungewöhnliches, mit einem Instrument über viele Jahre derart verbunden zu sein«, erläutert er, »doch üblicherweise bedeutet das auch eine Bindung an einen bestimmten Ort.«

Technisch gesehen ist die ITO eine radikale Schöpfung, doch sie ist gleichermaßen ein logischer Schritt nach vorne. »In ihrer Konzeption ist sie eine traditionelle Orgel«, sagt Carpenter und verweist auf die Tradition der Pfeifenorgeln, wie sie im Amerika der 1920er und 1930er Jahre üblich waren. »Anfang des 20. Jahrhunderts, bevor die Orgelwelt vom historischen Fetischismus der sogenannten »Orgelbewegung« erfasst wurde, waren die großen Konzertorgeln für Virtuosen erbaute technische Meisterwerke. Innovative Orgelbauer und -firmen wie Skinner, Hope-Jones, Auston, Kimball, Aeolian und andere lieferten sich in jenen Jahren ein regelrechtes Wett-

rennen. Die technischen Neuerungen im Orgelbau bescherten dem Organisten eine bessere Kontrolle und klangliche Transparenz bei immer größer werdenden Orgeln. Elektrische Kontrollsysteme und Schwellwerke, eine größere Funktionalität und neue Stimmregister führten zur Entwicklung spektakulärer Orgeln, die weniger in Kirchen als bei Konzerten und anderen öffentlichen Anlässen sowie beim Rundfunk zum Einsatz kamen.

»Dank der elektrischen Versorgung entfiel die Bindung an ein zentrales Orgelgehäuse, die Disponierung dieser Riesenorgeln in mehreren getrennten Werken um den Zuhörer herum, über und hinter ihm wurde möglich. Natürlich passt das gewaltige Audiosystem der ITO, das sich mit keinem konventionellen Orgelgehäuse vergleichen lässt, zum Prinzip der ebenfalls in mehrere Werke aufgeteilten Konzertorgeln, ganz zu schweigen von der nötigen Klangmacht. Außerdem erlaubt es uns, die spezifische Architektur des jeweiligen Saals kreativ zu nutzen.«

Die vorliegende Aufnahme ist der krönende Abschluss von Carpenters Zeit als Artist in Residence am Konzerthaus Berlin. »Diese drei Konzerte und Aufnahmen mit dem Konzerthausorchester und Christoph Eschenbach standen am Ende meiner Residence dort; die ITO hatten wir zuvor bereits mehrfach im Konzerthaus aufgebaut, sodass wir die Möglichkeit hatten, die Installation zu optimieren«, so Carpenter. »Die Montage auf drei Ebenen

dauerte etwa zwölf Stunden, mit einer achtköpfigen Crew und zwei Trucks. Das Orchester befand sich zusammen mit dem Spieltisch auf der Bühne, während die Lautsprecher auf den drei Stockwerken darüber installiert waren – ein enormer Raum in der Höhe, wie gemacht für die Positionierung von »Werken«.

Manchmal verschwindet die Orgel fast im Gewebe der Orchesterstimmen, doch »ohne die kleinste Vorwarnung kann die Orgel sich sofort wieder durchsetzen oder sogar das Orchester dominieren; dabei ist es immer noch dasselbe Instrument, das nur einen Moment zuvor zwischen den Orchesterstimmen kaum zu vernehmen war«, erklärt Carpenter. »Das ist eine der vielen Widersprüchlichkeiten dieses Instruments: Die Orgel hat keine bestimmte Identität, kein beständiges psychologisches Beziehungsgefüge wie etwa das Klavier. Sie ist eine »tabula rasa«. Die Orgel lässt sich nur aus der Perspektive des Organisten ganz erleben – damit meine ich nicht nur das Spiel selbst, sondern auch die Vorbereitung des Instruments darauf, die Auswahl (oder auch die bewusste Auslassung) bestimmter Klangkombinationen. Die Auseinandersetzung mit der Orgel setzt kritisches Denken und einen persönlichen, nicht methodologischen Ausdruck voraus; orthodox eingestellte Organisten, die sich dieser Herausforderung nicht stellen, werden zumeist vom eigenen Spiel entlarvt.«

Rachmaninoff schrieb seine *Rhapsodie über ein Thema von Paganini* für Klavier und Orchester – eine Orgelbearbeitung ist daher nicht gerade naheliegend. Doch Cameron Carpenters Motivation war denkbar einfach: »Ich liebe dieses Stück und möchte es einfach spielen! Dann stellt sich die Frage: Wie mache ich mir dieses Stück zu Eigen, mit allen mir zur Verfügung stehenden Mitteln? Wie bei vielen oder besser den meisten ursprünglich nicht für die Orgel geschriebenen Stücken erfordert das erst einmal eine detaillierte Transkription, die auf dem Studium des Originals basiert.« Obwohl die Orchesterstimmen unverändert sind, ist Carpenters Version weniger eine Bearbeitung als eine »Neukomposition für Orgel, die sich am Klavierpart des Originals orientiert. Man muss dazu bereit sein, ein Werk bei der Umarbeitung im eigenen Sinne zu gestalten«, sagt er. »Es bedarf dafür auch keiner Rechtfertigung – wenn man die Bühne betritt und ein allbekanntes Werk in einer Instrumentierung darbietet, die vom Original abweicht, hat man sich bereits dazu bekannt, die Intentionen des Komponisten in Frage zu stellen. Natürlich kann man das auch als Hommage an ein großes Werk betrachten. Alle Transkriptionen erfordern das in gewisser Weise.«

Angesichts der funkelnden Virtuosität, die Rachmaninoff im Original vorschreibt, ist das außergewöhnlich präzise Klangbild der International Touring Organ entscheidend. »Diese Orgel ermöglicht nie zuvor dagewesene Klarheit und Schnelligkeit

in der Artikulation«, schwärmt Carpenter. »Diese Klarheit lassen viele heutige »eklektische« Pfeifenorgeln vermissen. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass die Zerstörung etlicher romantischer Orgeln im Zuge der Orgelbewegung mit mangelnder klanglicher Transparenz gerechtfertigt wurde. Man braucht eine Orgel, die sowohl klangüppige Expressivität als auch unendlich subtile Farbschattierungen und -mischungen zulässt und die gleichzeitig in kontrapunktischen Passagen glasklar bleibt.«

Carpenter hat Rachmaninoffs Rhapsodie das Konzert für Orgel, Streicher und Pauken von Poulenc zur Seite gestellt: Beide Komponisten begannen 1934 mit der Arbeit an diesen Werken (Viernes Erste Orgelsymphonie entstand bereits 1898). Obwohl das Poulenc-Stück keine Bearbeitung ist, mag es auch für Kenner neu klingen. Das kann daran liegen, dass »ich die Orgel ohne Duruflés Zusätze spiele«, erklärt Carpenter und bezieht sich dabei auf Maurice Duruflé, den französischen Organisten und Komponisten (und Solisten der Uraufführung 1938), der für die Registrieranweisungen in der Partitur des Konzerts verantwortlich zeichnete. »Vor dem Konzert hatte Poulenc nie für die Orgel komponiert – das Werk wird dadurch umso interessanter. Poulenc war ein Orgel-Außenseiter, deshalb ist er mir näher als Duruflé, der sich bei vielen Orgelfans großer Beliebtheit erfreut. In diesem Konzert stecken Zynismus, Verzweiflung, Tanz, die Straße, aber fromme Hingabe und Todesgedanken

schwingen im Hintergrund stets mit. Es erinnert an Fellini oder Cocteau... Die exotische Kombination verschiedener Ideen in diesem Werk sollte sich in der Registrierung der Orgel widerspiegeln.

»Eine große Orgel ist wie eine große Stadt«, fährt Carpenter fort. »Sie hat imposante Fassaden, Straßenfluchten und Kathedralen, doch auch eine Unterwelt, Nachtleben, Industrie, Pathos, das Tragische und Banale des täglichen Lebens. Die Orgel hat eine psychologische Konnotation, die sie im liturgischen Rahmen ebenso effektiv macht wie bei der musikalischen Untermalung von Stummfilmen. Sie hat den größten Tonumfang, den das menschliche Gehör noch wahrnehmen kann, und symbolisiert damit jedes Klanggeschehen; das Instrument hat die größte Vielfalt individueller Timbres, die sich in einer nach künstlerischen Gesichtspunkten gebauten Orgel zudem beliebig miteinander kombinieren lassen. Bei der Orgel kann man die Töne unabhängig von Zeit und physischer Kraft halten, der abstrakte musikalische Ausdruck lässt sich von den körperlichen Möglichkeiten des ausführenden Musikers abkoppeln. Je flexibler die Orgel ist, desto besser kann der Organist nicht nur religiöse Dimensionen, sondern auch die gesamte Bandbreite menschlichen Empfindens darstellen.«

Die musikalische Arbeit mit Christoph Eschenbach habe ihm besondere Freude bereitet, sagt Carpenter. »Er ist schon seit Jahren einer meiner

künstlerischen Weggefährten, schon vor meiner Zeit in Deutschland.« Sie lernten sich kennen, als Carpenter noch an der Juilliard School of Music in New York studierte: »In meiner Zeit am Juilliard war Eschenbach noch Musikalischer Leiter des Philadelphia Orchestra; seit er mich zum ersten Mal spielen hörte, hat er mich unterstützt. Wir haben gemeinsam in Europa und in den Staaten schon viele Konzerte gegeben.

»Bei der Aufnahme hat er mir alle Freiheiten gelassen; nur bei einer Stelle hat er mich um eine kleine klangliche Änderung gebeten – das ist seitens eines Dirigenten alles andere als alltäglich. Eschenbach war sich der Einzigartigkeit dieses Projekts und dieses Instruments bewusst. Er hat die musikalische Arbeit mit seiner großen Erfahrung und durch solide Gestaltung geprägt und nicht durch das Bestehen auf einen »einzig wahren Weg«.«

International Touring Organ built in the USA by Marshall & Ogletree LLC, Needham, Massachusetts. Concept and design © by Cameron Carpenter.

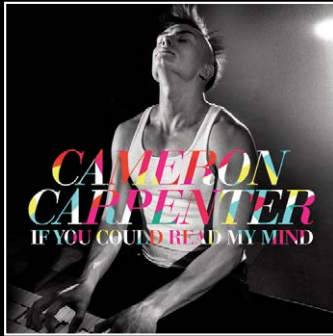
For technical, logistical and engineering support of the International Touring Organ, thanks to Doug Marshall, David Ogletree, David Granz, Samuel Nelson and Ken Hitchcock at Marshall & Ogletree LLC, Needham, MA, USA; Robert Penz, Martin Wessel, Ingo Schreiber, Matthias Mayr, Niklas van der Ven and Lilly Stachelhaus at backlight! Konzert- und Tourneemanagement GbR; Susan Slaymaker at Slaymaker Special Projects; and Charlie McCarron, Donna McCarron, Timothee Thackston, Jakob Hamilton and Dr. Christa Koch. Additional thanks to Sebastian Nordmann and Konzerthaus Berlin for facilitating my residency and this recording.

For their friendships and artistic support, thanks to Dr. Ted Ahl; B. W. Grant Barnes; Peter Bay; Jamie Bernstein; Paola and Luigi Borgato; Dr. Owen Burdick; Brad Colby, Roger Colby and Jason Hensley at R. A. Colby, Inc., Johnson City, TN, USA; Christoph Eschenbach; Dr. Beth Etter; Jamison Firestone; Miles Fusco; Barbara Grissett; Jack and Mildred Hardman; Michael Hawley; Stephen Hough; Dr. James H. Litton; Tali Mahanor; John McFadden and Lisa Kabnick; Thomas Quasthoff; Nicholas Riddle; Jane Rosch; Peter Sellars; Alexander Shelley; Toby Tumarkin; Robert White; and Lew Williams.

For their peerless professional support, thanks to Benedikt Carlberg, Andreas Flohr, Karen McDonald, Jan-Christian Nauck, Pia Lucas-Sikorski and Cornelia Schmid at Konzertdirektion Schmid in London, Berlin and Hannover; and to Alexander Barnes, Christine Bush-Fletcher, Jean-Jacques Cesbron, Rebecca Cohen, Megan Guo, Theresa Vibberts, Chris Wilford and Alice Yu at Cami Music LLC in New York. *Cameron Carpenter*



Also Available



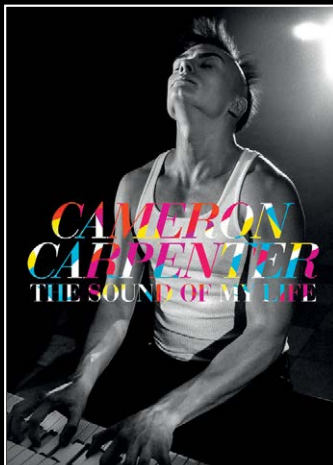
IF YOU COULD YOU READ MY MIND (2014)

This is Cameron Carpenter's début recording on the International Touring Organ, the digital concert organ built to his design and toured to great halls across the globe. Music by Bach, Scriabin, Dupré, Piazzolla, Bernstein, Rachmaninoff and by Carpenter himself celebrate the launch of a unique organ in the tradition of the great American civic organs of the early 20th century.



ALL YOU NEED IS BACH (2016)

All You Need Is Bach is an irresistible collection of Bach works, using the unique capabilities of Cameron Carpenter's International Touring Organ. "Bach re-colored and reworked so profoundly that the music seemed to be emanating from a distant planet and some future time." – *The Telegraph*



THE SOUND OF MY LIFE (2014)

This documentary follows Cameron Carpenter on his journey to realizing a dream ten years in the making – building the International Touring Organ and presenting it to the world. Leading up to this momentous event, the film sees Cameron tell his personal story, retracing the stages of his life: from his home town in rural Pennsylvania, through his Juilliard School years in New York City, to major international concert halls – and finally to his current home, Berlin, Germany, describing the long journey to making his ambitious dreams a reality.



88985390822