



CAMERON CARPENTER
ALL YOU NEED IS
BACH

60100034349321

Johann Sebastian Bach 1685–1750

The Art of Fugue BWV 1080

Die Kunst der Fuge · Arrangement: Cameron Carpenter

1	Contrapunctus 9	2:51
	<i>a 4, alla Duodecima</i>	

Trio Sonata for Organ No. 3 in D minor BWV 527

Triosonate für Orgel d-Moll

2	I Andante	3:32
3	II Adagio e dolce	5:33
4	III Vivace	3:06

Prelude and Fugue in B minor BWV 544

b-Moll

5	Praeludium	5:14
6	Fuga	5:44

French Suite No. 5 in G major BWV 816

Französische Suite G-Dur · Arrangement: Cameron Carpenter

7	I Allemande	2:40
8	II Courante	1:39
9	III Sarabande	4:00
10	IV Gavotte	1:05
11	V Bourrée	1:18
12	VI Loure	2:43
13	VII Gigue	3:26

Trio Sonata for Organ No. 1 in E-flat major BWV 525

Triosonate für Orgel Es-Dur

14	I [Alla breve]	2:33
15	II Adagio	7:06
16	III Allegro	3:14

17 **O Mensch, beweine dein' Sünde groß** BWV 622

Chorale Prelude from the *Orgelbüchlein*

Adagio assai

Passacaglia and Fugue in C minor BWV 582

c-Moll

18	Passacaglia	6:08
19	Thema fugatum	4:55

20 **All You Need Is Bach / Invention No. 8 in F major** BWV 779

F-Dur · Arrangement: Cameron Carpenter

Total Time 73:03

Cameron Carpenter *organ*

The International Touring Organ by Marshall & Ogletree – Opus 8 (2014)

The album is dedicated with thanks to my family. CC

Recording: Jesus-Christus-Kirche, Berlin-Dahlem, October 26–31, 2015

Executive Producer: Michael Schetelich · Recording Producer: Philipp Nedel

Recording Engineer: Martin Kistner (b-sharp music & media solutions)

The International Touring Organ's engineering and logistics in the EU are handled by backlight! GbR Konzert- & Tourneemanagement

Photos: © Gavin Evans / Sony Music Entertainment; pp. 18/19 © Samuel Nelson

Artwork: [ec:ko] communications · ©&© 2016 Sony Music Entertainment



OF ORTHODOXY AND OTHER THINGS IN THE MUSIC OF BACH

THE COMPOSER AS A RESEARCH STUDENT

In the 20th century Bach's music used to be described as the "fifth Gospel". As with all religious writings and, indeed, as with everything that is regarded as such a text or that is turned into one, there exists an orthodoxy that demands as authentic an interpretation of the holy writ as is humanly possible, insisting that this approach alone can claim to be uniquely meaningful. If this orthodoxy is accepted, then you are now holding in your hands the recording of a heretic.

It has to be said at the outset that Bach's contemporaries compared him not to an Evangelist but to one of the leading scholars of all time: "What Newton was as a world sage, Sebastian Bach was as a composer," wrote Christian Friedrich Daniel Schubart a few years after Bach's death. Bach himself claimed in one of his dedications that in writing his music he was pursuing a "science". As with Newton, the object of all scientific research was the natural laws which in the form of rules and constants hold the world together on its very deepest level.

A belief in the harmony of the spheres has been handed down from classical antiquity. It pre-

supposes that this harmony is based on the same proportions as music and can therefore be expressed in music. This is a view that was still valid for Bach. His compositions may be likened to voyages of discovery undertaken in the hope of finding this harmony and, if we may believe Bach's son, Carl Philipp Emanuel, they were wholly successful: in his obituary of his father, Carl Philipp Emanuel wrote admiringly of Johann Sebastian's ability to employ "the most hidden secrets of harmony with the most skilled artistry".

Bach was also convinced that in this harmony he could see the face of God, a view that Newton, too, as the inventor of the modern sciences, upheld in his unitary theory. There is no contradiction, therefore, between the description of Bach as a scientist and the fact that at the end of many of his scores he signed off with the words "Soli Deo gloria": "To the glory of God alone."

The motivating force behind Bach's music was less the wish to express himself as a creative genius or to bend his knee before God's throne than the urge for knowledge and the search for truth. For Bach, writing music was more of a processual search and a form of investigation than a

deliberate attempt to give musical expression to a particular idea, suggesting that he had a relatively undogmatic attitude to questions relating to the exact interpretation of his music and to the way in which that music should be instrumented.

INTERPRETATION AS PRACTICE

A good example of this is *The Art of Fugue*, of which *Contrapunctus 9* opens Cameron Carpenter's new album. Here Bach examines the rules of harmony using the technique of a fugue. Although it is now assumed that in writing this work Bach envisaged a performance on a harpsichord or an organ, the composer left no instructions as to the instrument that he had in mind but simply wrote pure music consisting of four voices, each with its own system. All four voices can be played on any instrument and in any combination of instruments. The same is true of the six Trio Sonatas, two of which Cameron Carpenter has recorded here. In their case, it remains unclear whether Bach envisaged performances of them not only on an organ but also using chamber resources. The music's internal textures can be reproduced on different instruments and there are times when these seem to have been more important to Bach than any out-

ward sonorities, which would depend on the use of specific instruments.

But Bach had no inhibitions either as a composer or as an arranger, regarding the forces to be used as a part of the interpretation. It was in this spirit that he transcribed the works of other composers for the organ and harpsichord, most notably nine of Vivaldi's concerti grossi. It appears that Bach had little interest in the exact sound that another composer might have imagined for his own music but simply appropriated the work and adapted it to suit his own style. Cameron Carpenter has adopted this same approach in his transcription of the Fifth *French Suite*, which Bach conceived for the harpsichord or clavichord.

Whenever Bach spoke of the performance of his works, he often referred to the idea of practice or exercise, a point well illustrated by his four-volume *Clavier-Übung* – literally, “keyboard practice” – and by the prefaces to his *Well-Tempered Clavier*, his *Inventions* and *Sinfonias* and his *Orgelbüchlein*, from which the present chorale prelude, *O Mensch, bewein dein' Sünde groß*, is taken. One of Bach's reasons for writing his *Orgelbüchlein* was, by his own admission, to help the aspiring organist “to acquire greater facility in the study of the pedal”. Cameron Carpenter has evidently taken this lesson very seriously.

This idea of “practice” does not, however, mean practising a piece in the way that a schoolboy practises his vocabulary. It is a question, rather, of practising a piece in order to become more practised. This concept of practice was so central to Bach's whole thinking that he used it to define his own genius, for all that that genius often seems inexplicable to us today: “That which I have achieved by industry and practice, anyone else with tolerable natural gift and ability can also achieve.” Practise and work on your technique! This ethical imperative is clear for all to hear in Bach's compositions, since their tremendous difficulties and their hermeneutic openness are a challenge to us as complete human beings, demanding that we pour not only all of our reason and creativity into them but also our motoric rhythms and feelings. Bach's exercises are all contributions to a universal human ascesis, in which the player can internalize a part of the harmony of the spheres by dint of constant practice. Bach's music has an almost therapeutic ability to allow completely heterogeneous themes that on their own might trigger very different emotions to come together in a single harmonious whole, revealing that behind the disunity of our feelings and moods there lies a great sense of unity of which we are all but a part.

THE BACH TRADITION IN THE 20TH CENTURY

If we accept this premise, then we may well go on to ask ourselves how much orthodoxy is appropriate when interpreting music that was written for scientific reasons and for ascetic ends and which has therapeutic side-effects. If, in the 20th century, various schools emerged, all of them advancing the dogmatic claim that they alone played Bach in the “right” way, we may none the less see in their varied entirety the sense of research and practice that inspired Bach himself to compose the works in question.

In the early years of the 20th century Karl Straube's editions of Bach's organ works and Ferruccio Busoni's editions of his keyboard music sought to fathom the emotional depth of this music by different means, including Romantically inspired performance markings such as “The lowest octave to be played with shadowy quietness” and “The organist shall try to depict in his registration the radiance and majesty of the *Meistersinger* orchestra”.

In his first recording of the Goldberg Variations, Glenn Gould chose to perform the work in its original form: this was a version with no specific performance instructions. In his radical and

individualistic way, Gould achieved a degree of freedom in terms of tempo, articulation and phrasing that allowed him to explore the intuitive relationship between the individual and Bach's music.

The pioneers of the more recent school of historically informed performance practice such as Nikolaus Harnoncourt and Gustav Leonhardt were looking for an authentic sound and sought to breathe life into Bach's music by means of period instruments and the performance techniques of Bach's day, allowing modern listeners to hear the music as it would have sounded at the time it was written.

Later still, Jacques Loussier, Keith Jarrett and John Lewis threw light on Bach's significance for a form of music that was not written until 150 years after his death: jazz. All of them threw open the field of interpretation and introduced an element of improvisation. According to Carl Philipp Emanuel, Bach himself succumbed to the same temptation when accompanying other composers' trios: "on the spur of the moment" he would "convert them into complete quartets".

Only a few years after Loussier's *Play Bach* was released, Wendy Carlos recorded a series of albums including *Switched-On Bach* and *The Well-Tempered Synthesizer* using what was then the novel invention of the Moog synthesizer. With her

achievements in electronic sound she explored the relationship between Bach and technological progress, bringing out the polyphonic textures of the Thomaskantor's music and making it audibly transparent in ways that no one else had previously managed to do.

REVOLUTION AND EVOLUTION IN THE 21ST CENTURY

Cameron Carpenter has often been described as a revolutionary. In the light not only of our earlier description of Bach as a practising researcher but also of our brief, if admittedly selective, history of interpretative approaches to Bach, we can also recognize the evolutionary aspect of this revolution. It is, after all, a revolution that did not emerge from nowhere but was directly related to Bach and to the Bach tradition. As such, it was based on the motto: "In order to be able to break the rules as a revolutionary, one first needs to know those rules."

But let us return to Bach himself. No one who was born in 1685 and who died in 1750 could fail to be an expert on, and a lover of, Baroque organs – after all there were no others. But if we were to seek Bach's inner nature – a nature that exists

outside a specific period –, then we shall find a scholar, an ascetic and a techno-freak mad about innovation, a man, in short, who would undoubtedly have taken an interest in the unprecedented opportunities afforded by technological progress in terms of musical praxis. To take an example: the first organs date back over 2,500 years. During that time they have been tuned in the most varied ways. All these temperaments have stemmed from attempts to divide the octave into twelve semitones in such a way that all of the chords in every key can be played as justly as possible on a keyboard instrument. But, for reasons of physics, a perfect division is impossible, with the result that there have evolved two compromises. Either the organ is tuned in such a way that it sounds very pure in some keys but not in others ("mean-tone" temperament), or it is tuned so as to sound relatively equal in every key ("well-tempered" tuning of a kind advocated by Werckmeister and Kirnberger, among others). Finally, there evolved "equal" temperament, the kind most commonly heard in Western music today. Cameron Carpenter explains:

"Since all temperaments exist as well-documented mathematical systems, it is a simple matter for the International Touring Organ to instantly shift, at the engagement of a control on the console, to any temperament encoded into it. This is

common enough in digital organs, but in the Marshall & Ogletree system each temperament can itself be transposed to any of the twelve keys. This seemingly obscure function has startlingly large implications: it means not only that the number of potential tuning environments in which to play and hear Bach's music has been exponentially increased, but also that there exists the ability to instantly re-temper the organ to the key of whatever work is to be played, thus conforming the organ to the music rather than the opposite."

Because this would be essentially impossible to achieve in the pre-digital realm, and because this specific functionality is not believed to exist elsewhere within organ-building, it is believed that this album is the first time an organ recording has been made in which a different temperament – applied to match the key of each work in the programme – is heard in every piece. Examples include the Passacaglia and Fugue in C minor, using Werckmeister III in a transposition centering the Werckmeister "sweet key" on C; and the use of Kirnberger and Kellner temperaments in D and D-sharp (E-flat) in the Trio Sonatas and equal temperament for the Prelude and Fugue in B minor and the Chorale Prelude. Other temperament and tuning events occur in the *Contrapunctus 9* and Carpenter's arrangement of the *Invention*.

But, in spite of the revolutionary and innovative verve of Cameron Carpenter's playing, the various schools associated with the performance of Bach's music in the 20th century are all subliminally present in his interpretations. His virtuosity, the musical potential of the International Touring Organ, and their meeting through the lens of the unique relationship between an instrument and its designer, allow him to delve unusually deeply into Bach's emotional world – just as Straube and Busoni did using the resources of their own age. The International Touring Organ also draws upon the scientific findings relating to historic temperaments in the field of historically informed performance practice. In this way the instrument once again makes a connection between Bach and technological progress and, like Wendy Carlos's recordings, reveals the universal, timeless greatness of Bach's music. Carpenter's uninhibited interpretative approach is little concerned with historical performance techniques but is as radically individualistic and as personal as Glenn Gould's approach was in the 1950s. There are times when Carpenter's unrestrained delight in performing, as much as the decisions and ideas observable in his use of the organ itself, recalls the innovative free spirits of jazz.

Bach's scientific research into the harmony of the musical universe and his ascetic contributions to the history of human perfectibility are a part of the history of Western civilization. As challenges to human nature they were written in a way that lifts them out of their own time and firmly locates them against the open horizon of human evolution. All who accept this challenge will find that performing Bach becomes something by which every generation can demonstrate its rational, technological, emotional and creative stage of development. Equipped with unprecedented tools and liberated by his avowed atheism of any regard for orthodoxy, Cameron Carpenter is in a unique position to make a contribution to this process, one which has implications for musicians and listeners alike. As his contemporaries, we may ask ourselves on hearing his performance where we stand in this development and where we want to go.

– Moritz Brüggemeier



ORTHODOXIE UND ANDERE DINGE IN DER MUSIK BACHS

KOMPOSITION ALS FORSCHUNG

Johann Sebastian Bachs Musik ist im 20. Jahrhundert das »fünfte Evangelium«¹ genannt worden. Und wie für jede religiöse Schrift und alles, was dafür gehalten oder dazu gemacht wird, gibt es auch für Bachs Musik eine Orthodoxie, die eine möglichst ursprüngliche Interpretation des heiligen Textes predigt und die alleinige Deutungshoheit für sich reklamiert. Gemäß dieser Orthodoxie halten Sie die Einspielung eines Ketzers in Händen.

Von seinen Zeitgenossen wurde Bach allerdings nicht mit den Evangelisten verglichen, sondern mit einem der bedeutendsten Wissenschaftler aller Zeiten: »Was Newton als Weltweiser war, war Sebastian Bach als Tonkünstler«², schreibt Christian Friedrich Daniel Schubart einige Jahre nach Bachs Tod. Auch Bach selbst spricht in einer Widmung davon, dass er in seinen Kompositionen musikalische »Wissenschaft«³ treibe. Forschungsgegenstand dieser Wissenschaft sind wie bei Newton die Naturgesetze, die Konstanten und Regelmäßigkeiten, die die Welt im Innersten zusammenhalten.

Denn die antike und mittelalterliche Vorstellung von einer Harmonie des Kosmos, die dieselben Proportionen aufweist wie die Musik und deshalb in ihr

hörbar gemacht werden kann, besaß für Bach noch volle Geltung. Seine Kompositionen sind Expeditionen nach dieser Harmonie – erfolgreiche Expeditionen, wenn man Bachs Sohn Carl Philipp Emanuel Glauben schenkt. Schließlich hatte dieser seinem Vater in einem Nachruf bescheinigt, »die verstecktesten Geheimnisse der Harmonie in die künstlichste Ausübung«⁴ gebracht zu haben.

Ebenso präsent war Bach die Vorstellung, dass sich in dieser Harmonie das Antlitz Gottes offenbare – eine Ansicht, die sogar Newton als Erfinder der modernen Naturwissenschaften in seiner Unitätslehre vertrat. Deshalb besteht kein Widerspruch zwischen der Kennzeichnung Bachs als Wissenschaftler und der Tatsache, dass er viele seiner Partituren mit »Soli Deo gloria«⁵ (Gott allein zur Ehre) unterzeichnete.

Die Triebfedern von Bachs Komponieren waren weniger genialisch-kreativer Selbstaussdruck oder unterwürfige Gottesverehrung als Erkenntnistrieb und Wahrheitssuche. Das Komponieren war für ihn vielmehr ein prozessuales Suchen und Forschen als das zielgerichtete Herbei-Komponieren einer konkreten Klangvorstellung. Das legt die Vermutung nahe, dass er einen eher undogmatischen Umgang mit den Fragen der exakten Interpretation und Instrumentierung seiner Musik pflegte.

INTERPRETATION ALS ÜBUNG

Ein gutes Beispiel hierfür liefert die *Kunst der Fuge*, mit deren neunten Kontrapunkt Cameron Carpenter sein Album eröffnet. In dieser Komposition untersucht Bach die Regeln der Harmonie mit dem Mittel der Fuge. Zwar geht man mittlerweile davon aus, dass er sich beim Komponieren um eine Aufführbarkeit des Werkes auf dem Cembalo oder der Orgel bemüht hat.⁶ Bach selbst hat jedoch keine Angabe darüber gemacht, auf welchem Instrument das komponierte Notenmaterial vorzutragen sei, und lediglich reine Musik aufgeschrieben: vier Stimmen, jede in einem eigenen Notensystem notiert, die allen Instrumenten und Besetzungen zur Interpretation offenstehen. Ähnlich verhält es sich mit den sechs Triosonaten, von denen Carpenter zwei aufgenommen hat. Bei ihnen ist bis heute ungeklärt, ob Bach sie außer der Orgel nicht auch für kammermusikalische Besetzung vorgesehen hatte.⁷ Die innere Struktur der Musik, die sich auf verschiedenen Instrumenten abbilden lässt, scheint ihm mitunter wichtiger gewesen zu sein als ihr äußerer Klang, der von festgelegten Instrumenten abhängen würde.

Doch nicht nur als Komponist, sondern auch als Arrangeur ging er im Hinblick auf die Besetzung als Teil der Interpretation unbefangen zu Werke: So transkribierte er Werke anderer Komponisten für Orgel oder Cembalo, zum Beispiel neun Concerti

grossi von Antonio Vivaldi. Bach kümmerte sich anscheinend wenig darum, welche exakte Klangvorstellung ein anderer Komponist von dessen eigenem Werk hatte und machte sich ihre Werke kurzerhand in seinem eigenen Stil zu eigen. So verfährt auch Cameron Carpenter in seiner Transkription der *Französischen Suite* Nr. 5, die Bach ursprünglich für Cembalo oder Clavichord komponiert hatte.

Wenn Bach von der Aufführung seiner Werke spricht, verbindet sich dies oft mit einer Vorstellung von Übung. Beobachten lässt sich das unter anderem in seiner vierbändigen *Clavier-Übung* sowie in den Vorwörtern zum *Wohltemperierten Clavier*, den *Inventionen* und *Sinfonien* und dem *Orgelbüchlein*, woraus das Choralvorspiel *O Mensch, beweine dein' Sünde groß* entnommen ist. So habe er das *Orgelbüchlein* unter anderem komponiert, um den Organisten anzuleiten, »auch sich im Pedal studio zu habitieren«⁸ – eine Übung, die Carpenter offensichtlich besonders ernst genommen hat.

Es geht bei diesem Begriff von Übung allerdings nicht darum, dieses oder jenes Stück zu üben wie ein Schüler seine Vokabeln lernt. Es geht darum, sich selbst zu üben – an diesem oder jenem Stück. Dieser Begriff der Übung war für Bach so zentral, dass er sein Genie, das uns heute oft unerklärlich erscheint, allein damit erklärte: »Wozu ich es durch fleiß und übung habe bringen können, dazu muß es auch ein anderer, der nur halbwege naturell und geschick hat,

auch bringen.«⁹ Übt euch, arbeitet an euch selbst! Dieser ethische Imperativ spricht unüberhörbar aus Bachs Kompositionen, denn ihre enorme Schwierigkeit und hermeneutische Offenheit fordern den ganzen Menschen heraus – in seiner Vernunft und Kreativität, aber auch in seiner Motorik und Emotionalität. Bachs Exerzitien sind Beiträge zu einer allgemeinen menschlichen Asketik, bei deren Ausübung der Spieler sich selbst ein Stück der komponierten Harmonie anverwandeln kann. Denn es ist doch die beinahe therapeutische Kraft von Bachs Musik, dass sie gänzlich heterogene Themen, die für sich genommen ganz unterschiedliche Affekte in uns auslösen können, in einer großen Harmonie zusammenklingen lässt und uns damit zeigt, dass hinter der Zerrissenheit der Gefühle und Launen eine große Einheit steht, in der wir alle aufgehoben sind.

BACH-TRADITION IM 20. JAHRHUNDERT

Man kann auf dieser Basis die Frage stellen, wie viel Orthodoxie bei der Interpretation einer Musik am Platze ist, die aus wissenschaftlichen Gründen und zu asketischen Zwecken mit therapeutischen Nebenwirkungen komponiert wurde. Und wenn im 20. Jahrhundert auch verschiedene Schulen des Bach-Spiels mit dem dogmatischen Anspruch ange treten sind, die einzig richtige Interpretation vorzu-

legen, kann man in ihrer vielfältigen Gesamtheit doch das Forschen und Üben wiederentdecken, das auch Bach selbst zu seinen Kompositionen bewegte.

So versuchten die Bach-Ausgaben von Karl Straube für Orgel und von Ferruccio Busoni für Klavier vom Beginn des 20. Jahrhunderts die emotionale Tiefe von Bachs Musik unter anderem mit hochromantischen Vortragsbezeichnungen wie »Die tiefste Oktave schattenhaft leise«¹⁰ oder »Der Spieler versuche in der Registrierung den Glanz und die Pracht des Meistersinger-Orchesters wiederzugeben«¹¹ auszuloten.

Glenn Gould nahm sich in seiner ersten Aufnahme der Goldberg-Variationen Bachs Musik in Originalform vor, das heißt ohne jede genauere Spielanweisung. In seiner radikal-individualistischen Aneignung der daraus hervorgehenden Freiheitsgrade in Tempo, Artikulation und Phrasierung untersuchte Gould das intuitive Verhältnis eines Menschen zu Bachs Musik.

Die Pioniere der historisch informierten Aufführungspraxis wie Nikolaus Harnoncourt und Gustav Leonhardt forschten nach einem authentischen Klang und versuchten Bachs Musik mithilfe historischer Instrumente und Spieltechniken so zu Gehör zu bringen, wie sie zur Zeit ihrer Komposition geklungen hat.

Später erhellten Jacques Loussier, Keith Jarrett und John Lewis Bachs Bedeutung für eine Musik, die

erst 150 Jahre nach seinem Tod entstanden ist: den Jazz. Sie alle sprengten den Rahmen der Interpretation und hoben in die Sphäre der Improvisation ab. Bach selbst erlag laut Carl Philipp Emanuel übrigens der gleichen Versuchung, wenn er ein Trio eines anderen Komponisten begleitete und beim Spielen »aus dem Stegreif [...] ein vollkommenes Quatuor daraus gemacht«¹² habe.

Wenige Jahre nach Loussiers *Play Bach* veröffentlichte Wendy Carlos Alben wie *Switched-On Bach* und *The Well-Tempered Synthesizer*, auf denen sie den damals neu entwickelten Moog-Synthesizer verwendete. Mit ihren Errungenschaften in der elektronischen Klangerzeugung erforschte sie das Verhältnis von Bach zum technischen Fortschritt und machte die polyphone Struktur seiner Musik dabei so transparent hörbar wie niemand zuvor.

REVOLUTION UND EVOLUTION IM 21. JAHRHUNDERT

Cameron Carpenter ist oft als Revolutionär bezeichnet worden. Im Lichte der vorangegangenen Charakterisierung Bachs als übertendem Forscher und einer kurzen, zugegeben selektiven Geschichte der Bach-Interpretation kann man aber auch das evolutionäre Moment dieser Revolution erkennen. Denn sie kommt keinesfalls aus dem Nichts, sondern

nimmt direkten Bezug auf Bach und die Bach-Tradition, frei nach dem Motto: Um Regeln revolutionär brechen zu können, muss man sie kennen.

Dazu noch einmal zurück zu Bach selbst. Allein aufgrund seiner Lebenszeit von 1685 bis 1750 musste er ein Experte und Liebhaber barocker Orgeln sein – es gab ja keine anderen. Wenn wir aber nach dem außerzeitlichen, inneren Wesen von Bach suchen, dann finden wir einen Forscher, einen Asketen und einen innovationsbegeisterten Technikfreak, der sich sicherlich für die unerhörten Möglichkeiten interessiert hätte, die der technologische Fortschritt der musikalischen Praxis eröffnet. Ein Beispiel: In der gut 2500-jährigen Geschichte des Orgelbaus wurden Orgeln zu unterschiedlichen Zeiten auf unterschiedliche Weisen gestimmt. Diese verschiedenen Stimmungen sind Versuche, eine Oktave derart auf 12 Halbtöne aufzuteilen, dass sämtliche Akkorde innerhalb aller Tonarten auf einem Tasteninstrument möglichst sauber zum Klingen gebracht werden können. Eine perfekte Aufteilung ist aus physikalischen Gründen allerdings unmöglich. Deshalb gab es zwei Kompromisse: Entweder man stimmte die Orgel so, dass sie innerhalb einiger Tonarten sehr sauber, in anderen dafür sehr unrein klang (mitteltönige Stimmung). Oder man stimmte sie so, dass sie innerhalb aller Tonarten mittelmäßig sauber klang (wohltemperierte Stimmungen, z. B. Werckmeister- und Kirnberger-Stimmung). Schließlich kam man

auf die in der heutigen westlichen Musik gebräuchlichste gleichstufige Stimmung. Cameron Carpenters erklärt:

»Da alle Stimmungen in gut dokumentierter Form als mathematische Systeme vorliegen, ist es ganz einfach, auf der International Touring Organ über die Konsole jede Stimmung einzustellen, die einmal einprogrammiert wurde. Das ist für digitale Orgeln eigentlich nichts Besonderes, aber bei Marshall & Ogletree kann jede Stimmung noch einmal in jede der 12 Tonarten transponiert werden. Diese scheinbar obskure Funktion hat erstaunlich weitreichende Auswirkungen: Nicht nur steigt die Zahl der Stimmungen, in denen Bachs Musik gespielt und gehört werden kann, exponentiell an, auch gibt es damit die Möglichkeit, die Orgel sofort auf die Tonart des jeweiligen Werkes einzustimmen – die Orgel passt sich der Musik an und nicht umgekehrt.«

So etwas wäre im Prinzip mechanisch nicht machbar, und da es diese besondere Funktionalität

aller Wahrscheinlichkeit nach bei keiner anderen Orgel der Welt gibt, ist dieses wohl das allererste Orgel-Album, bei dem jedes Werk seine eigene, der Tonart angepasste Stimmung hat. So werden die Passacaglia und Fuge c-Moll in Werckmeister-III-Stimmung gespielt, die aber so transponiert wurde, dass die »liebliche Tonart« auf C zentriert ist. Die Triosonaten werden in Kirnberger- bzw. Kellner-Stimmung in D und Dis (Es) gespielt, Präludium und Fuge h-Moll sowie das Choralvorspiel dagegen in gleichstufiger Stimmung. Wieder andere Stimmungen werden beim *Contrapunctus 9* und bei Carpenters Arrangement der *Invention* angewandt.

Aber auch die unterschiedlichen Bach-Schulen des 20. Jahrhunderts sind in Cameron Carpenters Spiel bei allem revolutionären Innovationsrausch hintergründig anwesend. Seine Virtuosität, das musikalische Potenzial der International Touring Organ und ihr gemeinsames Wirken angesichts einer einmaligen Beziehung zwischen einem Instrument und

seinem Entwickler ermöglichen ihm, die emotionale Dimension von Bachs Musik tieferschürfend auszuforschen – ebenso wie Straube und Busoni es mit den Mitteln ihrer Zeit taten. Die International Touring Organ greift dabei die wissenschaftlichen Erkenntnisse zu historischen Stimmungen aus dem Umfeld der historisch informierten Aufführungspraxis auf. So setzt sie Bach abermals in ein Verhältnis zum technologischen Fortschritt und offenbart wie Wendy Carlos' Einspielungen die universale, zeitlose GröÙe seiner Musik. Carpenters unbefangener interpretatorischer Zugriff, der sich wenig um historische Spieltechniken kümmert, ist dabei so radikal individuell und persönlich wie einst derjenige des jungen Glenn Gould. Zuweilen erinnern seine ungehemmte Spielfreude und die kreative Art, wie er seine Orgel konzeptionell einsetzt, an die improvisierenden Freigeister des Jazz.

Bachs wissenschaftliche Forschungen nach der kosmisch-musikalischen Harmonie und seine asketi-

schen Beiträge zur Geschichte der menschlichen Perfektibilität sind ein Stück Zivilisationsgeschichte. Als Herausforderungen der menschlichen Natur sind sie aus seiner Zeit heraus auf den offenen Horizont der menschlichen Evolution hin komponiert. Wenn man diese Herausforderung annimmt, wird das Bach-Spiel zu etwas, woran jede Generation ihren rationalen, technischen, emotionalen und kreativen Entwicklungsstand unter Beweis stellen kann. Ausgestattet mit einem beispiellosen Instrumentarium und mit der ganzen Freiheit einer erklärt undogmatischen Kunstsicht ist Cameron Carpenter in einer einzigartigen Position, um zu diesem Entwicklungsprozess beizutragen – auf eine Weise, die Auswirkungen auf Musiker wie Zuhörer hat. Als ZeitgenossInnen können wir uns unter dem Eindruck seiner Einspielung fragen, wo wir in dieser Entwicklung heute stehen und wohin wir gehen wollen.

– Moritz Brüggemeier

¹ Nathan Söderblom: Zur religiösen Frage der Gegenwart. *Zwei Vorträge*, Leipzig 1921, S. 24, hier zitiert nach: Wolfgang Fuhrmann: Die Heiligsprechung Johann Sebastian Bachs, in: *Musik und Ästhetik*, 18. Jg., Heft 69, Januar 2014, S. 25

² Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt am Main 2005, S. 1

³ Es handelt sich um die Widmung der h-Moll-Messe an den katholischen Dresdner Kurfürsten und polnischen König August III. Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt am Main 2005, S. 3

⁴ Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt am Main 2005, S. 4

⁵ Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt am Main 2005, S. 365

⁶ Christoph Wolff (Hrsg.): *Johann Sebastian Bach: Die Kunst der Fuge*, Leipzig 1987, S. 4

⁷ Vgl.: Klaus Hofmann: Ein verschollenes Kammermusikwerk Johann Sebastian Bachs. Zur Fassungs-geschichte der Orgelsonate Es-Dur BWV 525 und der Sonate A-Dur für Flöte und Cembalo BWV 1032. In: *Bach-Jahrbuch* 1999, S. 67–79;

Pieter Dirksen: Ein verschollenes Weimarer Kammermusikwerk Johann Sebastian Bachs?

Zur Vorgeschichte der Sonate e-Moll für Orgel BWV 528. In: *Bach-Jahrbuch* 2003, S. 7–36

⁸ Albert Schweitzer: *Johann Sebastian Bach*, Leipzig 1961, S. 252

⁹ Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt am Main 2005, S. 11

¹⁰ Vgl.: Ferruccio Busoni: *Orgelchoralvorspiele von Johann Sebastian Bach*. Auf das Pianoforte im Kammerstyl übertragen und Herrn José Vianna da Motta zugeeignet von Ferruccio Busoni, Heft 2, Leipzig 1898, S. 5

¹¹ Karl Straube (Hrsg.): *Johann Sebastian Bach: Orgelwerke*, Bd. 2, Leipzig 1913, S. 4, hier zitiert nach:

Andreas Sieling: Zur Rezeptionsgeschichte der Orgelwerke Bachs. In: Michael Heinemann,

Hans-Joachim Hinrichsen (Hrsg.): *Bach und die Nachwelt*, Bd. 2, Laaber 1999, S. 319

¹² Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach*, Frankfurt am Main 2005, S. 511



Cameron Carpenter at the International Touring Organ
Green Music Center, Rohnert Park, California, USA

The International Touring Organ is the eighth organ by Marshall & Ogletree (Opus 8 / 2014), the Needham, Massachusetts organ-builders redefining the digital organ as artistically and historically significant. This organ's musical capabilities and its console layout are of my own design. While the uniqueness of each pipe organ is part of its magic, its site-specificity means there can be no comprehensive standardized pipe organ, and therefore a concertizing organist cannot have a long-standing relationship with a single instrument as do most musicians. Therefore Marshall & Ogletree has harvested sounds from many traditional pipe organs, including three organs central to my childhood and years of study – including a wide range of great classical church, concert hall and theatre pipe organs by Aeolian-Skinner, E. M. Skinner, Ruffatti, Wurlitzer, Welte and many others. These come together in an organ that aims not exclusively for size, variety, or to copy any specific pipe organ, but rather to combine the best work of a wide range of builders into a monumental mobile organ with a juxtaposition and variety of tonal and technical possibilities not found in any pipe organ.

As with a violin or cello associated with a single artist, the fact that this organ is currently the exclusive concert and recording instrument of one person means a body of experience builds up as more concerts are played. This body of work would be lost if a new organ were used at each venue, as in the experience of the traditional concert organist (and, indeed,

my own before this organ was launched in early 2014). The scale of what is required to achieve this consistency is visible in its supporting hardware. The organ console and extensive touring computing and audio systems insure its consistency from venue to venue, both as an acoustical experience for the listener and as my musical home. The entire organ loads into a typical concert venue in under two hours from a single large truck using a typical stage crew; identical European and American sound systems (housed in Berlin, Germany and Needham, MA) make it internationally mobile, the central computers and console crossing the ocean via air cargo before every regional tour. Its sound system is a massive complex of special sound support, specialized subwoofers and amplification equipment housed in touring cases. The organ console is assembled manually and hydraulically from only six modular parts and, like the sound system, travels in purpose-built robust touring cases.

As of March 9, 2016, the International Touring Organ has its first permanent "sister organ", the musically identical Marshall & Ogletree Opus 11 organ at the Kravis Center for the Performing Arts in West Palm Beach, Florida. (Itself a touring organ in a sense, Opus 11 travels between two venues within the Kravis complex, each with a purpose-built sound system; this doubles its potential usability, while basically eliminating the rehearsal and maintenance downtime typical of a pipe organ in a busy venue.) Taken together – given the identical transferability of

combinations and musical concepts between the two – the International Touring Organ and the Kravis Center Organ prove that a comprehensive standardized organ is: 1. viable; 2. more economical than the pipe organ; 3. less vulnerable than any pipe organ to changes in the mechanisms of musical production and consumption, forces that wrought havoc with public organs in the 20th century; 4. a large organ (both because organ design always strives toward completeness, and because the scale of required infrastructure per equivalent sonic impact is vastly smaller than a comparable pipe organ); 5. additive to and documentative of, rather than an assault on, centuries of tradition in organ building and playing; and 6. technologically capable of opening an era where organbuilding conforms first to the vision of the organist, rather than to the dictates of architecture, orthodoxy, or status.

– Cameron Carpenter

A maverick in the traditional world of organ-building, Marshall & Ogletree shot to prominence in 2003 with their Opus 1 at Trinity Church Wall Street in New York City, a landmark organ controversial for having replaced the former Aeolian-Skinner pipe organ damaged by debris on September 11, 2001. Uniquely among organbuilders, the firm's principals are also acclaimed organists – Douglas Marshall, a competition-winning former student of Virgil Fox, and David Ogletree, a Curtis Institute graduate. The firm is based in Needham, Massachusetts.

www.marshallandogletree.com

Die International Touring Organ ist das achte Instrument der Orgelbauer Marshall & Ogletree (Opus 8 von 2014) aus Needham, Massachusetts, die die digitale Orgel als wichtige künstlerische und historische Größe ganz neu definiert haben. Die musikalische Ausstattung und Ausrichtung des Instruments sowie das Layout des Spieltisches sind meine eigene Erfindung. Jede Pfeifenorgel ist einzigartig, das macht einen Teil ihres Zaubers aus; diese Orgeln sind aber naturgemäß auf ihre spezifische Raumsituation zugeschnitten – dementsprechend kann es keine umfassend ausgestattete standardisierte Pfeifenorgel geben. Und ein herumreisender Konzert-Organist kann im Gegensatz zu den meisten Musikern keine vertraute Beziehung zu einem bestimmten Instrument aufbauen. Marshall & Ogletree haben daher Samples von vielen traditionellen Pfeifenorgeln genommen (darunter auch drei Orgeln, die für mich in meiner Kindheit und in meinen Studienjahren wichtig waren): Zur Auswahl gehörten große klassische Kirchen-, Konzert- und Theater-Pfeifenorgeln von Aeolian-Skinner, E. M. Skinner, Ruffatti, Wurlitzer, Welte und vielen anderen. Die Klänge dieser Orgeln sind in einem Instrument vereint, bei dessen Konzeption es nicht ausschließlich auf Größe oder größtmögliche Klangvielfalt ankam, auch sollte es keine Kopie einer bestimmten Pfeifenorgel sein; man wollte vielmehr die besten Arbeiten einer großen Bandbreite verschiedener Orgelbauer in einer einzigen monumentalen mobilen Orgel zusammenfassen

und so vielfältige klangliche und technische Möglichkeiten einander gegenüberstellen können – was bei keiner Pfeifenorgel denkbar ist.

Wie bei einer Geige oder einem Cello, die mit einem bestimmten Künstler verbunden sind, ist diese Orgel derzeit die exklusive Konzert- und Aufnahmeorgel einer einzigen Person. Mit jedem Konzert wachsen meine Erfahrungen mit diesem Instrument. Dieses Wissen ging verloren, wenn ich bei jedem Konzert auf ein neues Instrument wechseln müsste – wozu ein traditioneller Konzertorganist natürlich gezwungen ist (wie ich auch, bevor diese Orgel Anfang 2014 fertiggestellt wurde). Der große technische Aufwand, der getrieben werden muss, um diese Beständigkeit zu gewährleisten, spiegelt sich in der unterstützenden Hardware wider: Der Spieltisch und die umfangreichen mobilen Computer- und Audiosysteme sorgen für die klangliche Konstanz in unterschiedlichen Räumen – als akustisches Erlebnis für den Zuhörer wie auch für mich, als mein musikalisches Zuhause. Die gesamte Orgel, die in einem einzigen großen Truck transportiert wird, lässt sich in weniger als zwei Stunden von einer Bühnencrew üblicher Größe in einem Konzertsaal aufbauen und installieren; identische europäische und amerikanische Soundsysteme (in Berlin und Needham, Massachusetts) sorgen für internationale Mobilität; die zentralen Computer und die Orgelkonsole werden vor der jeweiligen Tournee dann per Luftfracht auf die entsprechende Seite des Atlantiks

transportiert. Das Soundsystem der Orgel besteht aus einer speziellen und sehr umfangreichen, in Transportkisten untergebrachten Lautsprecheranlage mit besonderen Subwoofern und Verstärkern. Der Spieltisch wird manuell und hydraulisch aus nur sechs Modulen zusammengesetzt und wie das Soundsystem in speziell angefertigte, robuste Transportkisten verladen.

Seit dem 9. März 2016 hat die International Touring Organ ihre erste installierte »Schwester- Orgel«, die musikalisch identische Marshall & Ogletree Opus-11- Orgel im Kravis Center for the Performing Arts in West Palm Beach, Florida. (Diese ist in gewisser Weise ebenfalls eine mobile Orgel, denn die »Opus 11« wird innerhalb des Kravis-Komplexes zwischen zwei Konzertsälen, die mit einem jeweils maßgeschneiderten Soundsystem ausgestattet sind, hin und her transportiert. Damit werden ihre Einsatzmöglichkeiten verdoppelt, während gleichzeitig Proben- und Wartungszeiten, wie sie für eine Pfeifenorgel in einer häufig genutzten Konzertstätte typisch sind, praktisch entfallen.) Mit den auf beiden Instrumenten jeweils identisch übertragbaren Kombinationen und musikalischen Konzepten beweisen die International Touring Organ und die Orgel des Kravis Center: 1. Eine umfassend ausgestattete Standard- Orgel ist praktikabel. 2. Sie ist ökonomischer als eine Pfeifenorgel. 3. Sie unterliegt weniger als eine Pfeifenorgel Veränderungen in der mechanischen Klangerzeugung und einer allgemei-

nen Abnutzung – beides Faktoren, die im 20. Jahrhundert öffentlichen Orgeln stark zugesetzt haben. 4. Sie ist eine große Orgel (im Orgelbau wird stets nach größtmöglicher klanglicher Vollständigkeit gestrebt; für einen vergleichbaren Klang benötigt sie wesentlich weniger Raum als eine Pfeifenorgel). 5. Sie steht nicht im Gegensatz zur jahrhundertealten Orgelbau-Tradition, vielmehr ergänzt und dokumentiert sie diese. 6. Mit ihr beginnt eine neue Ära, in der der Orgelbau in erster Linie auf die Wünsche des Organisten zugeschnitten werden kann und weniger dem Diktat von Architektur, Orthodoxie oder Status unterliegt.

– Cameron Carpenter

Marshall & Ogletree in Needham, Massachusetts, eine Ausnahmeerscheinung im traditionellen Orgelbau, erregten 2003 internationales Aufsehen mit ihrer Opus 1 für die Trinity Church Wall Street in New York. Dieses wegweisende Instrument ersetzte – kontrovers diskutiert – eine Pfeifenorgel von Aeolian-Skinner, die durch die Terroranschläge des 11. September 2001 beschädigt worden war. Beide Firmeninhaber sind selbst hervorragende Organisten – Douglas Marshall ist ehemaliger Schüler von Virgil Fox und Wettbewerbsgewinner, David Ogletree ein Absolvent des Curtis Institute.

www.marshallandogletree.com