

H I G H D E F I N I T I O N O R G A N

ROLAND  
MARIA **STANGIER**

English Town Hall Organ  
Philharmonie Duisburg

Holst · Händel · Vierne  
Elgar · Bridge · Franck  
Gárdonyi

ACOUSSENGE  
CLASSICS

# ROLAND MARIA STANGIER

English Town Hall Organ Philharmonie Duisburg

Holst • Händel • Vierne • Elgar • Bridge • Franck • Gárdonyi

**1** **Gustav Holst** (1874–1934) | arr.: Roland Maria Stangier (\*1957)  
„Jupiter“ aus op. 32 8:23

**2** **Georg Friedrich Händel** (1685–1759) | arr.: Henry Smart (1813–1879)  
„Konzert für Orgel und Orchester“ op. 4 Nr. 5 9:10

**3** **Louis Vierne** (1870–1937)  
„Claire de lune“ aus op. 53 9:05

**4** „Carillon de Westminster“ aus op. 54 6:22

**5** **Frank Bridge** (1879–1941)  
„Adagio in E“ 6:20

**6** „Allegro Marziale“ 4:07

**7** **Edward Elgar** (1857–1934) | arr.: nach William Henry Harris (1883–1973)  
„Nimrod“ aus op. 36 3:44

**8** **César Auguste Franck** (1822–1890)  
„Final“ op. 21 13:14

**Roland Maria Stangier** (\*1957)  
Improvisationen

**9** I „Strings“ (Streicher) 3:13

**10** II „Diapasons“ (Prinzipale) 2:06

**11** III „Flutes“ (Flöten) 2:08

**12** IV „Reeds“ (Zungen) 3:02

**13** **Zsolt Gárdonyi** (\*1946)  
„Grand Choeur“ 7:00

Gesamtspielzeit 77:54



**Gustav Holst**

„Jupiter“ aus op. 32

„Als Hauptziel sollte angestrebt werden, für Orgel arrangierte Musik so zum Klingen zu bringen, als wäre sie original für Orgel geschrieben worden“, schreibt Herbert Ellingford 1922 in „The Art of Transcribing for the Organ“. Dem ist nichts hinzu-zufügen. Entsprechend sind die vielfältigen Transkriptionen von Symphonien, Chorwerken oder Kammermusik zwischen 1870 und 1930 zahlreich. Hinsichtlich Qualität und spieltechnischen Ansprüchen sind die Bearbeitungen der populären Engländer William Thomas Best und Henry Lemare hervorzuheben und standen Pate bei meiner Fassung des vierten Satzes aus Holsts symphonischer Suite „The Planets“, die er 1916 vollendete.

Sehr interessiert an indischer Sprache, Literatur und Philosophie, befasste sich Holst auch intensiv

mit Astrologie. Das siebensätzigte Werk ist aus formaler und harmonischer Sicht sowie in der berauschend-virtuos gehaltenen üppigen Instrumentation ungemein originell. Sieben Planeten (Mars, Venus, Merkur, Jupiter, Saturn, Uranus und Neptun) werden ganz subjektiv, individuell „beleuchtet“, „beschrieben“: „In jüngster Zeit hat der Charakter jedes einzelnen Planeten enorm viel in mir angeregt, und ich habe mich ziemlich eingehend mit Astrologie beschäftigt“ schrieb er 1913.

So ist hier Jupiter der Bote jublierender Freude und nicht gestrenger Herr des Olymp und Blitz und Donner schleudernd. Ein festlicher Tanz, überbordend vor ausgelassener Freude, wird im Mittelteil unterbrochen, und es erklingt eine von Holsts schönsten Melodien, später in einem anderen Werk sogar separat choralartig mit Text unterlegt. Neben der Orchesterfassung gibt es Holsts ursprüngliche Fassung für zwei Klaviere sowie seine „Orgel Duett-Version“ des „Neptun“ mit sehr interessanten detaillierten Registrierungsanweisungen.



**Georg Friedrich Händel**  
„Konzert für Orgel und Orchester“  
op. 4 Nr. 5

Die Komposition des Orgelkonzertes op. 4 Nr. 5 fällt 1738 in die Zeit bedeutender Werke, wie das „Funeral Anthem for Queen Caroline“ oder „Esther“ und basiert auf der Sonate für Flöte („German Flute“, a Hoboy or Violin“) aus op. 1 von 1725. Mit den anderen 15 Konzerten ist es die erste wirkliche Konzertmusik dieser Art, ebenfalls variabel betitelt „for Organ, Harpsichord or Piano Forte“, welche als originäre Theater „Pausenmusik“-Gattung von Thomas Arne, John Stanley und William Felton weitergeführt wurde.

Neben dem Niederländer Samuel Lange, der seine Transkriptionen der Orgelkonzerte op. 7 dem „Herrn Hofcapellmeister Prof. Jos. Rheinberger“ widmet, sind es besonders John Marsh (1752-1828), Samuel Sebastian Wesley (1810-76) und

William Thomas Best (1826-97), die nun „Arrangements from the scores of the Great Masters“ anfertigen, eben speziell auch Werke des in England extrem populären Händel.

Um 1861 veröffentlichte der seinerzeit berühmte Londoner Komponist, Organist und Musikkritiker Henry Smart (1813-1879) zahlreiche Händel-Übertragungen, von denen eine der hier eingespielten Fassungen zugrunde liegt. Gravität und Schlichtheit einerseits, brillante Virtuosität und Formvielfalt andererseits, begeistern seit nahezu 300 Jahren, sodass man Händels bester (kritischer) Freundin, Mary Pendarves, nur zustimmen kann, wenn sie schreibt: *„Meine Schwester hat Dir über Mister Händels Aufführung hier berichtet, die insgesamt drei Stunden dauerte. Ich wünsche sehr für dich, dass du es hättest hören können, denn keine andere musikalische Unterhaltung vermag diese zu übertreffen, abgesehen von seinem Orgelspiel in ESTHER, wo er eine Partie in zwei Konzerten ausführte, die das Schönste sind, was ich je in meinem Leben gehört habe.“*



**Louis Vierne**  
„Claire de lune“ und „Carillon de  
Westminster“ aus op. 53/54

Zehn Jahre vor seinem Tod, zwischen erfolgreichen Konzerttourneen in sieben europäische Länder und die USA schrieb der Titulaire von Notre Dame in vier Suiten zusammengefasst seine 24 Fantasiestücke. Er widmete sie Freunden, Kollegen, ehemaligen Schülern und seinem Bruder. Zwei dieser Fantasiestücke sind Orgelbauern gewidmet, deren Instrumente – neben den geliebten Cavallé-Coll-Organen – von Vierne ebenfalls sehr geschätzt wurden. Sie stehen beispielhaft für den flexiblen symphonisch-orchestralen Klang (in Konzertsälen wie Kirchen), höchstes technisches Niveau und exquisite Klangqualität auf der Schwelle zum 20. Jahrhundert: die Instrumente der „Willis“-Dynastie in England und jene von Ernest Skinner in Boston. Letzterer wurde ebenfalls von Charles-Marie Widor, Albert Schweitzer und Marcel Dupré bewundert.

In der Tat sind es Stücke mit Fantasie: eine atemberaubend souveräne formale Gestaltung, eine technisch absolut versiert austarierte Handhabung des Instrumentes und eine einzigartige Einheit von Melodie, Phrase, Harmonik und Rhythmik sowie intendierter Registrierung (couleur générale). Vierne, der im Privaten wie Beruflichen Zeiten triumphaler Erfolge, aber auch tragische Phasen (Tod der Kinder und des Bruders, Scheitern der Ehe, erfolglose Augenoperationen) kannte, gelingt in diesen sehr unterschiedlichen, kurzen, anspruchsvollen Konzertstücken – mit z.T. sehr pittoresken Titeln („Gespenster“, „Nymphen“, „Abendstern“, „Irrlichter“) – die Orgel endgültig dem Impressionismus zu öffnen. Ein Vergleich zu Sigfrid Karg-Elert („Bilder vom Bodensee“, „Kathedralfenster“) ist spannend.

Das verträumte, Ravel'sches Flair verströmende „Clair de lune“ besticht auf charmant-entrückte Weise unmittelbar ebenso wie das brilliant-populäre „Carillon de Westminster“. Unter allen Carillons, seit Jahrhunderten als Genre beliebt (Corrette, Charpentier, Boëllmann, Alkan, Mulet, Nibelle,

Sowerby, Dupré), ist dies ein Opus, welches das charakteristische Londoner "The Voice of Britain"-Motiv mit dem berühmten "Big Ben"-Schlag als Thema so vielschichtig beleuchtet und transformiert, dass die Wirkung und Steigerung (gerade in halligen Räumen) „umwerfend“ ist.

Lassen wir noch Vierne in einem Brief von 1927 an den Orgelbauer E. Skinner zu Wort kommen: *„Wann immer ich eine Orgel aus Ihrem Hause spielte, und es waren viele [...] empfand ich dabei immer eine tiefe Bewunderung und ein großes Glücksgefühl [...] ein Höchstmaß an technischer Perfektion, angenehmste Spieleigenschaften und ausgezeichnete Funktionssicherheit [...] In ihrer Vielfalt der Stimmen, den differenzierten Klangfarben und Kraft sind Ihre Instrumente unübertroffen [...]“*



**Frank Bridge**  
„Adagio in E“ und  
„Allegro Marziale“

Der Komponist, Dirigent und Bratschist schrieb zwischen 1901 und 1939 lediglich 13 kürzere Orgelwerke, von denen die beiden hier zu hörenden, 1905 entstandenen Werke, quasi als Bindeglied zwischen Elgar und Holst angesehen werden können. Im Umfeld eines Vaughan-Williams, Ireland, Howells und Whitlock ist das schmale Orgelœuvre Bridges ein individuelles Zeugnis eigenständiger englischer Orgelmusik zu Beginn des 20. Jahrhunderts, welches auf britischen Orgeln der Zeit ganz vorzüglich klingt und nie seine Wirkung verfehlt. Das dreiteilige „Allegro marziale“ erfüllt alle Ansprüche eines klangsatten, robust-triumphalen Marsches. Bridges bekanntestes Orgelwerk, das „Adagio in E“, ist eine aus dem Nichts kommende, bei aller Emphase diskrete Meditation. Klagend? Tröstend? Trauernd? Resignierend?

1914 entsteht die Streicher-„Meditace“ des Dvořák-Schülers Josef Suk und 1938, ein Jahr vor Bridges Tod, dirigiert Arturo Toscanini die Uraufführung des berühmten „Adagio for Strings“ des Amerikaners Samuel Barber. Es finden sich zahllose Kleinode dieses Genres; Bridge ist es gelungen, dies auch für die hochromantische, expressive Orgel in überzeugender und anrührender Weise realisiert zu haben.



**Edward Elgar**  
„Nimrod“ aus op. 36

Nimrod als Orgelversion? Nun, so außergewöhnlich ist das nicht, existiert doch vom beliebten neunten Satz der 1899 entstandenen Enigma-Variationen eine Klavierfassung Elgars, die der hier eingespielten Fassung als Vorlage diente. Elgars Vater war Musikalienhändler und Organist an der St. George's Catholic Church in Worcester. Edward vertrat ihn oft und folgte ihm in diesem Amt 1885

bis 1889 nach. Er widmete nur sehr wenige Originalwerke der Orgel, zwei gänzlich unterschiedliche Kompositionen ragen allerdings hervor: zum einen die kurzen „Vesper Voluntaries“, welche ein hochinteressantes Pendant bilden zu César Francks „L'organiste“, Léon Boëllmanns „Heures Mystiques“, „L'organiste Liturgiste“ von Alexandre Guilmant und den „Short Preludes“ von Charles Stanford und Henry Wood; zum anderen die vier Jahre vor den Enigma-Variationen entstandene meisterhafte viersätzigige G-Dur-Sonate, ein Standardwerk des Orgelrepertoires.

Elgar, bewundert von Fauré und Richard Strauss, war aber nicht nur der Meister der vokal-instrumentalen Großformen („Dream of Gerontius“, „Pomp and Circumstance“, Symphonien, Konzerte), sondern auch und gerade kleiner, feiner und atmosphärisch dichter Miniaturen, wie eben „Nimrod“, welche sich in Duisburg mit Klangfarben nachempfinden läßt, die Elgar an seiner neuen Orgel von 1885 in Worcester auch zur Verfügung hatte: Clarabella, Dulciana, Diapason, Voix Céleste, Salicional, Keraulophonium, etc.



## César Auguste Franck „Final“ op. 21

Was für ein Ereignis! Man möchte am 17.11.1864 dabei gewesen sein, als der Komponist seine „Six pièces“ in der Pariser Kirche Ste. Clotilde uraufführte. In der Hauptstadt durchaus bekannt als Interpret und geistvoller Improvisator, hatte er schon zahlreiche Konzerte gegeben bzw. an Einweihungsfeierlichkeiten bedeutender Orgeln mitgewirkt, so u.a. in Notre Dame, St. Sulpice, St. Etienne-du-Mont, Ste. Clotilde, oder sich in den „Ateliers Cavaillé-Coll“ hören lassen.

Zwischen 1856 und 1864 entstanden, sind die „Six pièces“, neben den beiden umfangreichen Sammlungen kürzerer Einzelstücke für (Pedal-) Harmonium oder Orgel, den „Trois Pièces“ von 1878 und seinen letzten „Trois Chorals“ von 1890, gar nicht zu überschätzende Meisterwerke der französischen Orgelkunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Im Umfeld der Veröffentlichung von Kompositionen seiner Kollegen Guil-

lant („Pièces dans différents styles“), Saint-Saëns („3 Rhapsodies“), Chauvet („20 morceaux“) oder Lefébure-Wély („L’organiste moderne“) enthält diese Sammlung die zurückhaltend-komplexe „Fantaisie“, die gewichtig-grandiose „Grande Pièce Symphonique“, ein charmant-melancholisches „Prélude, Fugue, Variation“, die pittoreskantable „Pastorale“, das ernste, kontemplative „Prière“ und eben das hier zu hörende grandios-triumphale „Final“.

Hier ist alles mit großer Geste ausgeführt: mit ausladenden Pedalsoli, wunderbarem, lyrischen zweiten Thema mit großen Melodiebögen, avanciert-progressiver Harmonik, spannenden Modulationen, meisterhaften Themenkopplungen und atemberaubender Steigerung, plakativ, brillant, in eine quasi Beethoven’sche Sonatensatzform gegossen; in idealer Weise Expressivität und Virtuosität miteinander verbunden. Und vergessen wir nicht, was im Bereich der Grand opéra und Opérette in Paris ja auch erklang: Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt“ und „Die schöne Hele-

ne“, Bizets „Perlenfischer“, Gounods „Faust“ und Berlioz’ „Trojaner“...



## Zsolt Gárdonyi „Grand Choeur“

„Die als Grand Choeur betitelten, häufig für das Vor- und Nachspiel des Gottesdienstes bestimmten Orgelkompositionen von César Franck, Jacques-Nicolas Lemmens, Théodore Dubois, Alexandre Guilmant und Eugène Gigout enthalten traditionsgemäß bereits in ihrer Überschrift eine Registrieranweisung. Grand Choeur bezeichnet in Frankreich einen Orgelsatz für das volle Werk, dessen Klang dort von einem besonders hohen Anteil der Zungenstimmen geprägt ist. Mein Grand Choeur knüpft an diese französische Orgeltradition an und wurde 1979 unter Zugrundelegung einer meiner gottesdienstlichen Improvisationen aus der Zeit zwischen 1971 und 1975 an der Orgel der Alexanderkirche Wildes-

hausen schriftlich festgehalten“, soweit der Komponist im Vorwort.

Zsolt Gárdonyi, Sohn des Kodály- und Hindemithschülers Zoltán Gárdonyi, lehrte mehr als drei Jahrzehnte an der Musikhochschule Würzburg. Neben zahlreichen musiktheoretischen Werken veröffentlichte er Kammer- und Chormusik mit einem Schwerpunkt auf Kompositionen mit und für Orgel.

Ich hörte dieses Werk erstmals 1979 als Student von Zsolt Gárdonyi, als ich zum Unterricht gehend die Kirche betrat und der Komponist an der schriftlichen Fassung bzw. Korrektur des Stückes arbeitete. Augenblicklich von der Musik gefangen, bat ich um eine Kopie des handschriftlichen Exemplars und spielte das „Grand Choeur“ bald in Konzerten und für den Rundfunk ein. Es ist eine würdige Hommage an die zahlreichen französischen (und anglo-amerikanischen) Grand Choeurs, als aufgeschriebene Improvisation frisch wie am ersten Tag, ein passender Abschluss dieser französisch-englischen Orgelreise.

## ROLAND MARIA STANGIER

lehrt seit 1994 als Professor für Orgel und Improvisation an der Folkwang Universität Essen. Seit 2003 ist er Kustos der neuen Kuhn-Orgel der Essener Philharmonie sowie seit 2009 einer der Orgelkuratoren der Philharmonie Mercatorhalle Duisburg. Seit 2010 ist er auch als Titularorganist an der Kreuzeskirche in Essen tätig.

Nach dem Studium in Würzburg und Paris u.a. bei Zsolt Gárdonyi und Daniel Roth wurde Roland Maria Stangier Stipendiat der Berliner Alliierten, des erstmals an einen Organisten vergebenen »Luftbrücken-Gedenkfonds-Stipendium« (Bourse du mémorial du pont aérien) in Paris und Strasbourg bei Daniel Roth und André Fleury.

Anschließend war er Kantor und Organist in Schopfheim, Berlin und Solothurn/Soleure (CH), Leitender Kirchenmusiker an der Hauptkirche St. Petri und Dirigent des Hamburger Bachchors;

Lehrbeauftragter an der Hochschule für Künste Bremen sowie der Erzbischöflichen Kirchenmusikschule Berlin.

Roland Maria Stangier war Preisträger von drei Wettbewerben und Initiator des Internationalen Improvisationswettbewerbs »Maurice Duruflé« Hamburg. Als Dirigent und Organist spielte er zahlreiche CD-Aufnahmen ein und konzertierte weltweit.



## Zur Konzeption der Orgel

Die meisten Menschen hierzulande assoziieren den Klang einer Orgel mit einem kirchlichen Instrument. Dabei ist weitgehend in Vergessenheit geraten, dass die Orgel ursprünglich einmal ein weltliches Instrument war. Sie erklang in den Zirkusarenen des alten Roms ebenso wie in den Palästen von Königen und Kaisern.

Im England des 19. Jahrhunderts erlebte die Orgel eine besondere Blütezeit als Konzertinstrument in Stadthallen und Konzertsälen. Bedeutende Virtuosen wie etwa William Thomas Best und andere führten hier nachmittags populäre Orgelkonzerte auf, zu denen – bei niedrigstem Eintritt – breite Schichten aller Bevölkerungsgruppen strömten. Neben Programmmusiken wie etwa „Gewitterszenen“ erklangen vor allem Bearbeitungen großer Orchesterwerke für die Orgel, so z.B. Transkriptionen der Werke Richard Wagners. Die jährlichen „Promenade Concerts“ in der Londoner Royal Albert Hall etwa, bei denen auch immer wieder die große Orgel zum Einsatz kommt, stellen einen Nachklang dieser Tradition dar.

Mit Beginn des Stummfilmes um 1900 und bis zur Einführung des Tonfilmes nach 1920 erlebte die weltliche Konzertorgel nochmals einen Aufschwung. Ausgehend von England und den USA eroberte sich die „Kinoorgel“ („Theatre Organ“) als Pfeifeninstrument den Kontinent; in nahezu jeder größeren Stadt befanden sich solche Instrumente in den Lichtspieltheatern und untermalten mit enormer Bandbreite an Dynamik und Klangfarben die Stummfilme.

Ogleich in den vergangenen Jahrzehnten in Europa verschiedene Orgeln in Konzertsälen gebaut wurden, unterlagen nicht wenige von ihnen nach ihrer festlichen Einweihung einem anhaltenden „Dornröschenschlaf“. Grund dafür ist unter anderem, dass sich einige dieser Instrumente kaum von Kirchenorgeln unterscheiden. Und diese sind in einem Konzertsaal völlig fehl am Platze.

Die Aufgabenstellung, für die Philharmonie Mercatorhalle Duisburg eine englische Konzertorgel in der spätromantischen Tradition des 19. und frühen 20. Jahrhunderts konsequent durch-



Die Eule-Orgel der Philharmonie Mercatorhalle Konzertorgel im englisch-spätromantischen Stil





zuplanen, war daher eine rühmliche Ausnahme und hat uns Orgelbauer von Anfang an fasziniert. Ungewöhnlich und anregend war auch der Vorschlag der Stadt Duisburg als Auftraggeberin, in das neue Instrument technische und klangliche Schnittstellen einzubringen, die eine Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Musik im so genannten U- und E-Bereich fördern können. Als Klangvorbild waren die Konzertsaalinstrumente in der Caird Hall/Dundee (Harrison&Harrison 1923) und Usher Hall/Edinburgh (Norman&Beard 1913) genannt worden. Für die Gestaltung von Orgeln nach bestimmten Klangvorbildern gibt es mehrere Möglichkeiten: Zum einen die akribische Kopie. Hier läuft der Orgelbauer jedoch in Gefahr, ein Instrument mit originärem Klang in eine fremde und möglicherweise nicht passende Umgebung zu transportieren. Ungleich wichtiger ist es, die gewünschte Bauweise konstruktiv und klanglich so intensiv wie möglich zu erfassen, zu begreifen und schließlich anzuwenden. Da Orgeln stets individuell gestaltete Musikinstrumente mit intensivem Raum-

bezug sind, lässt sich nur auf diese Weise ein Klangstil entsprechend adaptieren. Grundlegender Unterschied zwischen traditioneller Kirchenorgel und spätromantischer Konzertorgel sind in erster Linie die meist gänzlich anderen akustischen Voraussetzungen. Muss die Kirchenorgel von der Empore aus in der Regel den Raum linear-axial durchdringen, so ist bei der Konzertorgel meist eine flächigere und mehrdimensionale Klangausbreitung erforderlich. Dies schlägt sich in der unterschiedlichen Gewichtung der Klangressourcen nieder: So treten etwa archetypische, konsequent durchgeführte Principalchöre mit ihren (in Konzertsälen meist weniger mischfähigen) Mixturen ebenso wie das „Werkprinzip“ zugunsten gleitender, dynamischer Übergänge der Register und Registergruppen untereinander zurück. Mischfähige Flöten und Streicher bieten zusammen mit Zungenregistern unterschiedlichster Bauweisen eine sinfonische Klanggebung, die auch nahtlos mit Chören und Orchestern verschmelzen sollte. Die Orgel sollte sich nicht hart gegen den Raum absetzen, sondern

– wie Albert Schweitzer es einmal ausdrückte – in den „Raum fluten“. Alle diese Eigenschaften einer englischen Konzertorgel um 1900 wurden in unserer Konzeption berücksichtigt, bis hin zur Tuba sonora 8-Fuß auf hohem Wind, die sich gegen das Hauptwerks-Tutti deutlich absetzt. Die ursprüngliche Idee, in das Instrument noch ein Zusatzwerk im Stile einer „Theatre Organ“ zu integrieren, konnte aus räumlichen Gründen nicht verwirklicht werden; die Register Tibia clausa 8-Fuß (als grundtönige Flöte) und Vox humana 8-Fuß (Menschenstimme) wurden jedoch aus dieser Tradition eingebracht. Auch das Pedal mit drei 32-Fuß-Stimmen und neun eigenen und transmittierten 16-Fuß-Registern entspricht dem typischen Charakter der großen „Town-Hall-Organs“. Eine „englische“ Orgel in Duisburg. Ganz so ungewöhnlich ist diese Vorstellung nicht. Ein heute intensiv gepflegter, kultureller Austausch lässt Europa zusammenwachsen, und das ist gut so. Darüber hinaus darf nicht außer Acht gelassen werden, dass der englische Orgelbau – trotz seines „Insel-Daseins“ – in der Vergangenheit im-

mer wieder vom Kontinent beeinflusst wurde. So brachten etwa „Father“ Bernhard Smith aus Deutschland und der Schweizer John Snetzler im 17. und 18. Jahrhundert wesentliche Impulse mit, während besonders der Thüringer Johann Friedrich Schulze nach 1850 den romantischen Orgelbau in England spürbar prägte. Ähnlich in der Orgelmusik: Komponisten wie Charles Villiers Stanford studierten in Deutschland, und Mendelssohns mehrfache Besuche in England führten zum Ausbau der Pedalwerke, die zuvor nicht oder nur mit wenigen Basstönen vorhanden waren. Von England aus kamen wiederum wichtige technische Neuerungen auf den Kontinent, wie etwa der parallel aufgehende Blasbalg und das Schwellwerk. In der Tradition solcher wechselseitigen Impulse steht auch die neue Orgel in der Mercatorhalle und kann damit ein Zeichen einer gewachsenen, europäischen Kultur sein. Einer Kultur mit durchaus selbständigen Traditionen, jedoch ohne innere und äußere Grenzen.

*Burkhard Goethe (Orgelarchitekt)*



- 4 Manualklavaturen mit 61 sowie 1 Pedalklavatur mit 32 Tasten
  - 72 Register, davon 6 als Extensionen und 6 als Transmissionen
  - 19 Koppeln zwischen den Klavieren und Teilwerken
  - 4.349 Pfeifen zzgl. Glockenspiel (37 Töne), davon
  - 3.019 Metallpfeifen aus Zinn, Zinn-Blei-Legierungen und Zink
  - 434 Holzpfeifen
  - 896 Zungenpfeifen
  - 20 Bälge mit vier Ventilatoren und vier separaten Windkanalsystemen
  - 35 Windladen mit 1.351 Ventilen, Bälgchen und Magneten
  - 10 verschiedene Winddrücke (pro Klaviatur je 2 verschiedene) von 102 bis 381 mm WS
- Höhe 9,89 m, Breite 7,99 m, Tiefe 3,48 m

## Daten zu den einzelnen Werken

### I. Great:

- 1.306 Pfeifen, davon 166 Zungen- und 141 Holzpfeifen
- 4 Hauptwindladen und 3 Prospektwindladen
- 2 Bälge zu 140 mmWS für Labiale, 1 Balg für Zungen mit 190 mmWS
- 2 Vorbälge Prospekt, 4 Hängebälge für Prospektladen
- 2 Transmissionen ins Pedal

### II. Choir und Orchestral:

- 1.208 Pfeifen, davon 183 Zungen- und 97 Holzpfeifen
- 4 Windladen
- 2 Bälge zu 102 mmWS für Choir, 1 Balg für Orchestral mit 117 mmWS
- 3 Transmissionen ins Pedal

### III. Swell:

- 1.098 Pfeifen, davon 222 Zungen- und 59 Holzpfeifen
- 4 Windladen
- 2 Bälge zu 122 mmWS für Labiale, 1 Balg für Zungen mit 190 mmWS
- 1 Transmission ins Pedal

### IV. Solo:

- 441 Pfeifen, davon 237 Zungen- und 49 Holzpfeifen
- 4 Hauptwindladen, 2 Windladen für Tuba
- 1 Balg zu 160 mmWS für Labiale, 1 Balg für Zungen mit 381 mmWS

### Pedal:

- 296 Pfeifen, davon 88 Zungen- und 88 Holzpfeifen
- 12 Hauptwindladen, 2 Prospektwindladen
- 2 Bälge zu 131 mmWS für Labiale, 1 Balg für Zungen mit 381 mmWS
- 6 Extensionen

I. Great C-c4	II. Choir & Orchestral C-c4	III. Swell (enclosed) C-c4	IV. Solo C-c4	Pedal Organ C-g1	Couplers
Double Open Diapason 16'	<b>Choir (enclosed)</b>	Lieblich Bourdon 16'	enclosed:	Contra Violone 32'	IV/I, III/I, II/I
Open Diapason I (large) 8'	Contra Dulciana 16'	Open Diapason 8'	Harmonic Claribel 8'	Sub-Bourdon 32' (c <sup>o</sup> -g' Ext. Bourdon 16')	IV/II, III/II
Open Diapason II (medium) 8'	Geigen Diapason 8'	Keraulophon 8'	Tibia clausa 8'	Open Metal 16'	IV/III
Open Diapason III (small) 8'	Dulciana 8'	Lieblich Gedackt 8'	Concert Flute 4'	Open Wood 16'	IV/P, III/P, II/P, I/P
Hohl-Flute 8'	Clarabella 8'	Salicional 8'	French Horn 8'	Violone 16' (C-g° Ext. Contra Violone 32')	Orchestral Octave (II/II-4')
Stopped Diapason 8'	Cor de nuit 8'	Voix angelica (c°) 8'	Vox humana 8'	Bourdon 16'	Orchestral Suboctave (III/II-16')
Octave 4'	Flauto traverso 4'	Principal 4'	Mercator Trumpet (Brass) 8'	Dulciana 16' (Transm. Choir, Contra Dulc.)	Swell Octave (III/III-4')
Octave Flute 4'	Flageolet 2'	Liebl. Flute 4'	Tremulant	Geigen 16' (Transm. Orch., Contra Viola)	Swell Sub Octave (III/III-16')
Octave Quint 2 2/3'	Dulciana Mixture 3 rks. 2'	Piccolo 2'	unenclosed:	Octave Diapason 8'	Solo Octave (IV/IV-4')
Super Octave 2'	Clarinet 8'	Mixture 5 rks. 2 2/3'	Tuba sonora 8' (jedem Werk zuschaltbar)	Principal 8' (C-g° Ext. Open Metal 16')	Solo Suboctave (IV/IV-16')
Mixture 5 rks. 2'	<b>Orchestral (enclosed)</b>	Contra Fagotto 16'		Octave Bourdon 8' (Transm. Great, St. Diap.)	Orchestral to Solo (II to IV) (Werkumlegung)
Grand Cornet 5 rks. 8'	Contra Viola 16'	Cornopear 8'		Octave Dulciana 8' (Transm. Choir, Dulciana)	III/P Octave
Contra Posaune 16'	Viole d'orchestre 8'	Hautboy 8'		Octave 4' (C-g° Ext. Octave Diapason 8')	IV/P Octave
Tromba 8'	Violes celestes 8'	Clarion 4'		Double Ophicleide 32'	(Koppeln wirken nicht auf Tuba)
Clarion 4'	Viole octaviante 4'	Tremulant		Ophicleide 16' (C-g° Ext. Double Ophicl. 32')	Second Touch I. Manual
	Cornet de Violes 3 rks. 3 1/5'			Contra Posaune 16' (Transm. Great, Contra Pos.)	Second Touch II. Manual
	Cor anglais 16'			Bassoon 16' (Transm. Swell, Contra Fag.)	Pizzicato-Bass Pedal
	Orchestral Oboe 8'			Posaune 8'	Schwelltrittkoppler
	Carillon (c'-d''') 4'			Clarion 4' (C-g° Ext. Posaune 8')	
	Tremulant				

## Disposition

- Schleifladen mit elektrischer Traktur
- frei stehender fahrbarer Spieltisch

- Setzeranlage System Eule (9.999 Kombinationen), Walze (4 programmierbare Einstellungen)
- 20 Bälge, fünf Gebläse für Winddrücke bis 380 mmWS

# ROLAND MARIA STANGIER

English Town Hall Organ Philharmonie Duisburg

Holst • Händel • Vierne • Elgar • Bridge • Franck • Gárdonyi

**1** **Gustav Holst** (1874–1934) | arr.: Roland Maria Stangier (\*1957)  
"Jupiter" from Op. 32 8:23

**2** **Georg Friedrich Händel** (1685-1759) | arr.: Henry Smart (1813-1879)  
"Concerto for Organ and Orchestra" Op. 4 No. 5 9:10

**3** **Louis Vierne** (1870-1937)  
"Claire de lune" from Op. 53 9:05

**4** "Carillon de Westminster" from Op. 54 6:22

**5** **Frank Bridge** (1879-1941)  
"Adagio in E" 6:20

**6** "Allegro Marziale" 4:07

**7** **Edward Elgar** (1857-1934) | arr.: after William Henry Harris (1883-1973)  
"Nimrod" from Op. 36 3:44

**8** **César Auguste Franck** (1822-1890)  
"Final", Op. 21 13:14

**Roland Maria Stangier** (\*1957)  
Improvisations

**9** I "Strings" 3:13

**10** II "Diapasons" 2:06

**11** III "Flutes" 2:08

**12** IV "Reeds" 3:02

**13** **Zsolt Gárdonyi** (\*1946)  
"Grand Choeur" 7:00

Total playing time 77:54



**Gustav Holst**

"Jupiter" from Op. 32

*"The chief aim should be to endeavour to make music which is arranged for the organ sound as though it had originally been written for it",* wrote Herbert Ellingford in 1922 in his "The Art of Transcribing for the Organ". A testament to these words is the numerous transcriptions of symphonies, choral works and chamber music arranged between 1870 and 1930. The arrangements of the popular Englishmen Willam Thomas Best and Henry Lemare are because of their high quality and their technical demands very challenging and are the godparents of my version of the fourth movement of Holst's symphonic suite "The Planets", which he originally composed in 1916.

Holst not only studied the languages of India, as well as its literature and philosophy, but he

was also interested in astrology. Because of its form and harmonic structure as well as its dizzying virtuosity demanded from the ample instrumentation called for, this seven-movement opus is extraordinarily original. Seven planets (Mars, Venus, Mercury, Jupiter, Saturn, Uranus and Neptune) are each subjectively "illuminated" or "described": *"Recently the character of each planet suggested lots to me and I have been studying astrology fairly closely",* wrote Holst in 1913.

So here, Jupiter is the bringer of jollity and not the austere god of Olympus firing bolts of thunder and lightning; a festive dance, excessive and frolicsome, interrupted by an introverted middle part. One of the most beautiful melodies is then heard, which Holst in a later work adapted for chorus and added a text to it as well. Holst's original version for two pianos and his version of "Neptune" for organ "duet" with very interesting and detailed registration directions also exist as well as the orchestral version.



### Georg Friedrich Händel

“Concerto for Organ and Orchestra”, Op. 4 No. 5

The Organ Concerto Op. 4 No. 5 of 1738 was composed at about the same time as other important works such as the “Funeral Anthem for Queen Caroline” and “Esther” and is based on the Sonata for Flute (“German Flute, Hoboy or Violin”) Op. 1 of 1725. Along with the other 15 concertos he wrote, this is the first real concert music of its kind. It is also entitled for variable instrumentation “for organ, harpsichord or pianoforte” and was originally conceived as theatre “interval music”, a genre then continued by Thomas Arne, John Stanley and William Felton.

Not only did the Dutchman Samuel Lange, who dedicated his transcription of the Organ Concerto Op. 7 to “Hofcapellmeister Prof. Jos. Rheinberger”, make “arrangements from the scores

of the great masters”. John Marsh (1752-1828), Samuel Sebastian Wesley (1810-76) and William Thomas Best (1826-97) were especially involved in arranging England’s ever popular Händel, too.

Around 1861, Henry Smart (1813-1879), a famous London composer, organist and music critic in his day, published many Händel arrangements, including one played on this recording. Weight and simplicity on the one hand, brilliant virtuosity and variety of form on the other have excited listeners for nearly 300 years, so that we can only agree with Händel’s best (critic) friend, Mary Pendarves, when she writes: *“My sister gave you an account of Mister Handel’s playing here for three hours together. I did wish for you, for no entertainment in music could exceed it, except for his organ playing in ESTHER, where he performs a part in two concertos, that is the finest thing that I ever heard in my life.*



### Louis Vierne

“Claire de lune” and “Carillon de Westminster” from Op. 53/54

Ten years before his death, between successful concert tours in seven European countries and the US, Louis Vierne, titulaire of Notre Dame, composed his 24 fantasias in four suites. He dedicated them to friends, colleagues, former students and to his brother. Two of these fantasias are dedicated to organ builders whose instruments Vierne greatly admired in addition to his beloved Cavaillé-Coll organs. They are examples of displaying the flexible symphonic orchestral sound (in concert halls as well as churches), the highest technical level and exquisite sound quality at the turn of the last century: the instruments of the “Willis” dynasty in England and of Ernest Skinner in Boston. The latter was also admired by Charles-Marie Widor, Albert Schweitzer and Marcel Dupré.

These are pieces which are indeed fantastic: a breathtakingly solid form, technically astute treatment of the instrument and a unique unity of melody, phrasing, harmony and rhythm as well as the intended registration (couleur générale). Vierne, who celebrated triumphs but also went through difficult times both in his personal life and professionally (death of his children and brother, his failed marriage, unsuccessful eye operations), succeeded in finally opening up the organ to impressionism with these contrasting short, demanding concert pieces, sometimes with picturesque titles (“Wraith”, “Nymphs”, “Evening Star”, “Will-o’-the-wisp”). An interesting comparison to Sigfrid Karg-Elert (“Pictures of Lake Constance”, “Cathedral Window”) can be made.

The dream-like Ravellian flair of “Clair de lune” charms us until we are lost in reverie. The brilliant and popular “Carillon de Westminster” does no less. Among all the Carillons composed over the centuries (Corrette, Charpentier, Boëllmann, Alkan, Mulet, Nibelle, Sowerby, Dupré), this is an

opus magnum which transforms and illuminates the motif of “The Voice of Britain” with its famous “Big Ben” bell in so many different layers that the effect and progression (especially in resonant spaces) is “staggering”.

Let us once again hear Vierne himself, from a letter to the organ builder E. Skinner from 1927: *“Whenever I have played an organ from your company, and I have played many [...] I have always felt a deep sense of awe and a great feeling of contentment [...] the highest standard of technical perfection, the most pleasant playing characteristics and excellent security of function [...] in their variety of stops, the differentiated colours of sound and power, your instruments are unparalleled.”*



**Frank Bridge**  
“Adagio in E” and  
“Allegro Marziale”

Composer, conductor and violist Frank Bridge wrote just 13 short works for organ between 1901 and 1939. The two recorded for this disc were composed in 1905 and could be seen as sort of a link between Elgar and Holst. On the periphery of Vaughan-Williams, Ireland, Howells and Whitlock, Bridge’s slender organ oeuvre is a unique legacy of English organ music at the beginning of the twentieth century, sounding exquisite on British organs of the time and never falling short of being effective. The three-part “Allegro marziale” fulfils all the demands of a richly-sounding, triumphant march. His most famous organ work, the “Adagio in E”, is a subtle meditation, even with all its weight, starting from nothing. Lament? Comfort? Grief? Resignation?

In 1914, the string “Meditace” by Dvořák’s student Josef Suk appeared and in 1938, one year before Bridge’s death, Arturo Toscanini conducted the premiere of the famous “Adagio for Strings” by American Samuel Barber. There are countless treasures of this genre, but Bridge succeeded here in producing a convincing and moving highly romantic and expressive organ work.



**Edward Elgar**  
“Nimrod” from Op. 36

“Nimrod” in a version for organ? Nothing extraordinary by any means, considering Elgar also wrote a piano arrangement of the renowned ninth movement of his 1899 Enigma Variations which served as a model for the version recorded here. Elgar’s father set up a music shop and was organist at St. George’s Catholic Church in Worcester. Edward often sat in for him and then succeeded him in this

position in 1885 until 1889. There are only very few original works which he dedicated to the organ. Two extremely different compositions come to mind: one is the short “Vesper Voluntaries”, which is a very interesting companion piece to César Franck’s “L’organiste”, Léon Boëllmann’s “Heures Mystiques”, “L’organiste Liturgiste” by Alexandre Guilmant and the “Short Preludes” by Charles Stanford and Henry Wood; the other is the masterful four-movement Sonata in G Major, a standard work of the organ repertoire which appeared four years before the Enigma Variations.

Elgar, admired by Fauré and Richard Strauss, was not only the master of large vocal and instrumental genres (Dream of Gerontius, Pomp and Circumstance, symphonies, concertos). He also composed small, fine, atmospheric miniatures like “Nimrod”. The version played here in Duisburg uses similar colours to those which Elgar had available to him on his new organ in 1885 in Worcester: Clarabella, Dulciana, Diapason, Voix Céleste, Salicional, Keraulophone, etc.



## César Auguste Franck "Final" Op. 21

What an event! I wish I could have been there on 17th November, 1864, when the composer premiered his "Six pièces" in the Church of Ste. Clotilde in Paris. Known in Paris as a remarkable interpreter and a brilliant improviser, Franck had already given numerous concerts and also participated in inaugural festivities such as those at Notre Dame, St. Suplice, St. Etienne-du-Mont, Ste. Clotilde. He could also be heard at the "Ateliers Cavallé-Coll".

It cannot be overemphasized that these works, composed between 1856 and 1864, as well as both comprehensive collections of shorter pieces for (pedal) harmonium or organ, his "Trois Pièces" of 1878 and his last "Trois Chorals" of 1890, are masterworks of French organ music of the second half of the 19th century. Around the same time as his colleagues' compositions were published such as Guilmant ("Pièces dans différents styles"),

Saint-Saëns ("3 Rhapsodies"), Chauvet ("20 morceaux") or Lefébure-Wély ("L'organiste moderne"), this collection contains the reserved and complex "Fantasie", the weighty and grandiose "Grande Pièce Symphonique", the charming and melancholy "Prélude, Fugue, Variation", the picturesque and cantabile "Pastorale", the serious and contemplative "Prière" and the grandiose and triumphant "Final" played here.

Grand gestures are on display here: with great discharges of pedal soli, wonderful, lyric subordinate themes with great long melodic lines, progressive harmony, exciting modulations, masterful connections of themes and breathtaking climaxes, striking and brilliant, poured into a Beethoven-like sonata movement form; expression and virtuosity connected to each other in an ideal way. And we forget not what was also going on in the world of the Grand opéra and Opérette in Paris: Offenbach's "Orphée aux enfers" and "La belle Hélène", Bizet's "The Pearl Fishers", Gounod's "Faust" und Berlioz's "Les Troyens"...



## Zsolt Gárdonyi "Grand Choeur"

*"Organ compositions entitled Grand Choeur such as those by César Franck, Jacques-Nicolas Lemmens, Théodore Dubois, Alexandre Guilmant und Eugène Gigout are often conceived as preludes and postludes for worship services and traditionally contain registration directions at the start. In France, Grand Choeur indicates a composition whose sound is characterized by its high proportion of reed stops. My GRAND CHOEUR is tied to this French organ tradition and was written in 1979 based on one of my worship service improvisations during 1971-75 at the organ of the Alexanderkirche Wildeshausen", this according to the composer.*

Zsolt Gárdonyi, son of Zoltán Gárdonyi, a student of Kodály and Hindemith, taught for over three decades at the music conservatory in Würzburg. His organ compositions reflect the centre of his output in addition to his published chamber music and choral works as well as numerous works on music theory.

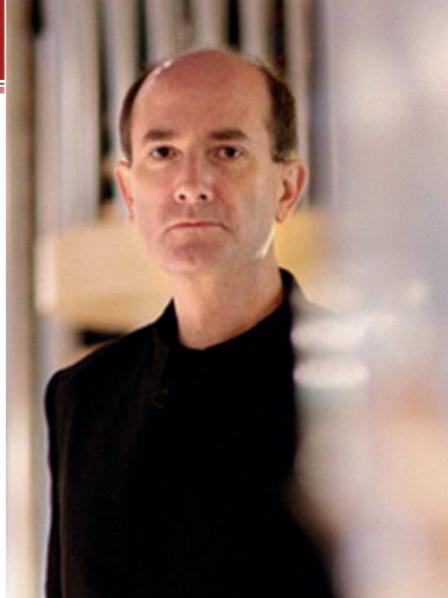
I heard this work for the first time in 1979 when I was a student of Zsolt Gárdonyi as I went into the church for a lesson and the composer was working on the written version or rather a revision of the work. I was captivated by the music in that moment. I asked him to give me a copy of the handwritten manuscript and soon played the Grand Choeur in concerts and for the radio. It is a worthy homage to the numerous French (and Anglo-American) Grand Choeurs, which is a written out improvisation, fresh as the first day it was played, a fitting close of this journey through the organ music of England and France.

## ROLAND MARIA STANGIER

has been Professor of Organ and Improvisation at Folkwang University in Essen since 1994. Since 2003 he has been the curator of the Kuhn organ in the Essen Philharmonie and has also been the organ curator at the Philharmonie Mercatorhalle in Duisburg. Since 2010 he is also titular organist at the Kreuzeskirche in Essen.

After studying in Würzburg and Paris with Zsolt Gárdonyi and Daniel Roth among others, Roland Maria Stangier received a bursary from the Air bridge memorial bursary (Bourse du memorial du pont aérien) from the Berlin Allies, the first organist to receive such an award, studying in Paris and Strasbourg with Daniel Roth and André Fleury.

After his studies, he became cantor and organist in Schopfheim, Berlin and Solothurn (Switzerland), director of sacred music at the Church of St. Peter in Hamburg and led the Hamburg Bach Choir; after this he taught at the conservatory in Bremen



and at the Erzbischöfliche Kirchenmusikschule Berlin (Archiepiscopal School for Sacred Music Berlin).

Roland Maria Stanier was awarded three times in competitions and initiated the Maurice Duruflé International Improvisation Competition in Hamburg. He has given concerts all across the world and has recorded numerous CDs as a conductor and organist.

## The Underlying Concept of the Organ

In the minds of most people, here in Germany as well as elsewhere, the sound of an organ is inextricably associated with sacred music. It seems to have been largely forgotten that the organ was originally a secular instrument, played in the arenas of Ancient Rome and the palaces of kings and emperors.

The heyday of the organ was in 19th century Britain, where hardly a town or concert hall was without its concert organ. Prominent organ virtuosos, such as William Thomas Best, gave popular afternoon recitals that, thanks to the low admission charges, were eagerly attended by music lovers from all levels of society. Mainly performed, in addition to standard musical arrangements, such as "Scenes from a Storm", were transcriptions for organ of major orchestral works, including those of Richard Wagner. This tradition is still preserved in the form of the annual Promenade Concerts at the Royal Albert Hall in London, in which the great organ always has its part to play.

The secular organ experienced a revival as theatre organ in the period from 1900 to 1920 until silent

films were replaced by the "talkies". Although first becoming popular in Britain and the USA, the great theatre organs soon also conquered Europe, and most movie theatres in all major towns had an organ that was used to accompany the silent films with its wide range of acoustic colour and dynamics.

Although recent decades have seen the installation of organs in various concert halls throughout Europe, many have been allowed to lapse into a kind of suspended animation following their inauguration in a dedication concert. One of the reasons for this is that they often hardly differ from church organs, and instruments of this nature are completely out of place in a concert hall.

The idea of systemically designing for the Duisburg Philharmonie Mercatorhalle an "English-style" concert organ in the late-Romantic tradition of the 19th and 20th centuries was thus an audacious undertaking that obviously thrilled us organ builders from the very beginning. This commission of the City of Duisburg was both unusual and exciting, and the concept required incorporation of elements that would make possible the performance of con-

temporary pieces from both the “serious” and the “entertainment” traditions of music. To be used as acoustic models were the concert instruments in the Caird Hall in Dundee (Harrison & Harrison, 1923) and the Usher Hall in Edinburgh (Norman & Beard, 1913).

There are several ways to construct an organ in accordance with a specific acoustic model, one possibility being to create an exact copy. In this case, however, the organ builder runs the risk of merely transporting an instrument that has its own special tonal characteristics into an alien and possibly inappropriate environment. It is more important to understand the structure and acoustic capacities of the model, and to use these for the design and construction of the new instrument. In view of the fact each organ is unique and is characterised by its individual relationship with its ambience, this is the only way in which the required tonal qualities can be suitably transported.

It is the acoustic requirements that define the fundamental difference between the traditional church organ and the late-Romantic concert organ. While

the sounds of a church organ are usually required to project along a linear axis from the gallery, the concert organ generally needs to fill a more diffuse, multidimensional space. This is achieved by means of placing more or less emphasis on the various sound resources of the instrument. The archetypical, systematic principal tones with their mixture stops that are less adaptable to the concert hall environment with the relationship between divisions or “Werkprinzip” tend to be less important than the use of sliding, dynamic transitions between stops and stop groups. Flute and string tones with their mixtures coupled with various reed stops provide a symphonic tonal range that makes it possible for the instrument to coalesce seamlessly with the sound of choir and orchestra. An organ should not do combat with its acoustic environment but should – as Albert Schweitzer once put it – “simply and easily flood the room with its sound.” We took all these properties of an “English” concert organ of around 1900 into account in our design, even incorporating an 8’ high pressure Tuba Sonora that produces a tone that differs markedly from that of the Great Organ

tutti. The original idea of incorporating additional elements from the theatre organ tradition had to be abandoned for spatial reasons, but we did manage to include an 8’ Tibia Clausa (as basic flute tone) and an 8’ Vox Humana (Latin for “human voice”). The pedal with its three 32’ voices and nine distinct and transmitted 16’ registers is also typical of the great town hall organs.

It is not as eccentric as it may at first seem to have an “English-style” organ in Duisburg. Europe is becoming ever more closely interlinked thanks to an on-going and intensive cultural exchange, and this must be seen as a positive development. We should not disregard that the fact that the British tradition of organ building, despite its apparent tendency towards an “island mentality”, incorporated influences from Europe even in the past. The German “Father” Bernard Smith and the Swiss John Snetzler played leading roles in the development of the English organ tradition in the 17th and 18th centuries, while the Romantic organ tradition after 1850 in Britain was given significant impetus by the organ builder Johann Friedrich Schulze, who originated from



Thuringia in Germany. There are similar crossovers in the world of organ music: British composers such as Charles Villiers Stanford studied in Germany and Mendelssohn’s repeated visits to the British Isles resulted in advances in the construction of the pedal, which up to then had had few or no base notes. Important technical advances were also imported the other way, into Europe, such as the parallel-rise bellows and the swell organ concept.

The new organ in the Mercatorhalle stands firmly within this tradition of the reciprocal exchange of ideas and is thus a symbol of a revitalised pan-European culture, a culture with its own individual traditions, but without internal or external frontiers.

*Burkhard Goethe (Organ Architect)*

# ROLAND MARIA STANGIER

## English Town Hall Organ Philharmonie Duisburg

Holst • Händel • Vierne • Elgar • Bridge • Franck • Gárdonyi

H I G H D E F I N I T I O N O R G A N



Aufnahmeleitung, Aufnahmetechnik / recording producer, recording engineer: Roland Kistner, Ralf Koschnicke • Mischung, Schnitt / mixing engineer, editor: Ralf Koschnicke • Produzent / producer: Ralf Koschnicke • Technik / recording facilities: ACOUSENCE recording mobile / ACOUSENCE recordings • Aufnahmeort / recording location: Philharmonie Mercatorhalle Duisburg, 31.08./01.09.2010 • Gestaltung & Litho / artwork & litho: Harald Priem, [trans-ponder.de] • Fotografie Orgel / photography organ: Dirk Grobelny • Redaktionelle Mitarbeit / editorial work: Tobias Escher • Verlage / publishers: Bärenreiter [3-4], Novello [5-7], Schott / Universal Edition [8], Edition Merseburger [13]