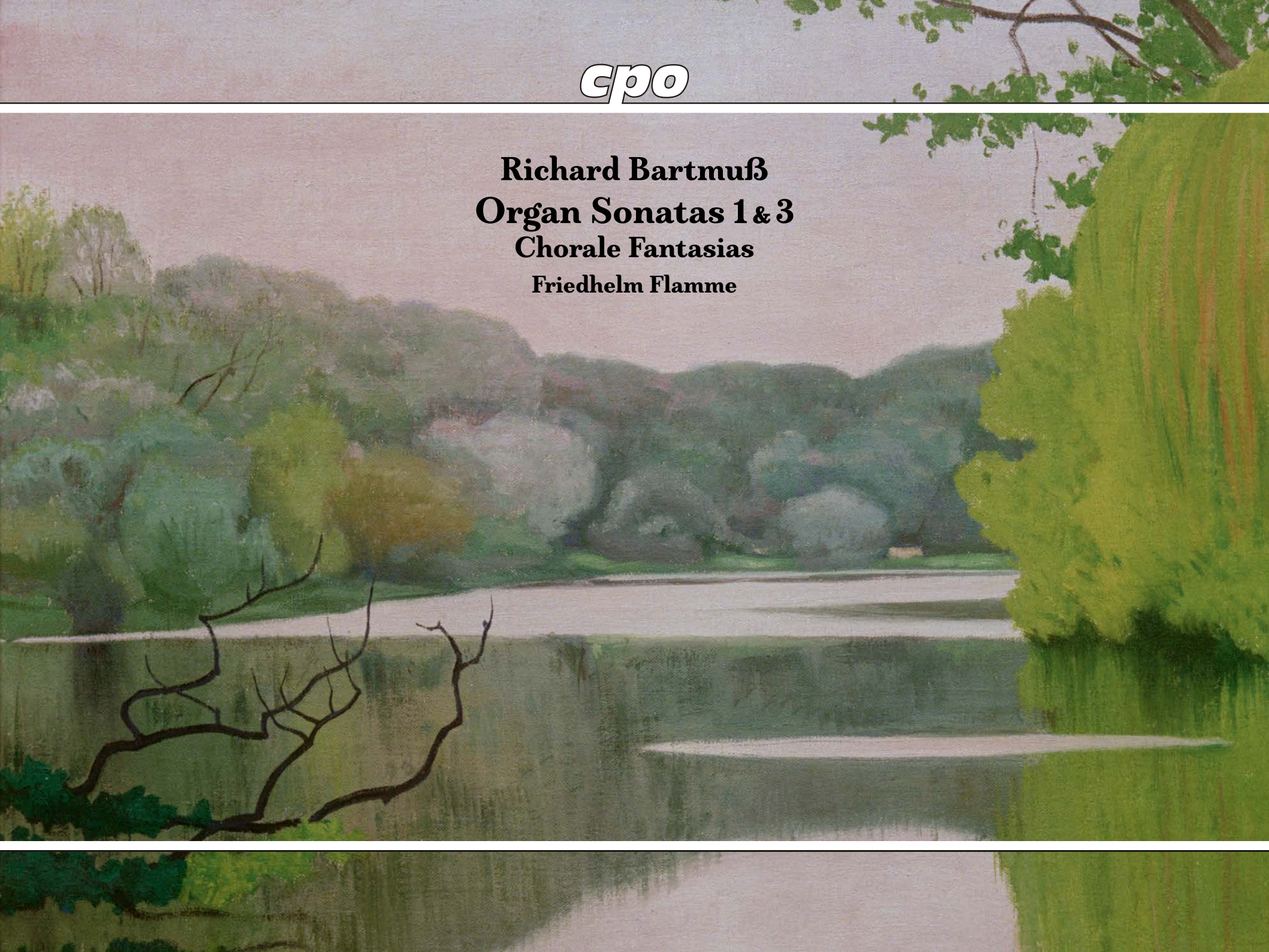


The background of the entire page is a soft, painterly landscape. It depicts a calm body of water, possibly a river or lake, reflecting the sky and the surrounding greenery. The banks are covered in dense, lush trees and foliage in various shades of green. In the foreground, a dark, bare tree branch reaches across the lower left. The overall style is impressionistic, with visible brushstrokes and a gentle, atmospheric light.

cpo

Richard Bartmuß
Organ Sonatas 1 & 3
Chorale Fantasias
Friedhelm Flamme

cpo



Digital Booklet

Friedhelm Flamme

Richard Bartmuß 1859–1910

Selected Organ Works

1	Praeludium in D minor op. 36/1	3'42
	Sonata No. 1 in E flat major op. 17	17'40
2	Allegro spiritoso	6'57
3	Andante, quasi Adagio	4'05
4	Introduction. Allegro energico – Molto Adagio – Fuge. Allegro moderato – Con brio	6'38
5	Chorale Fantasia "Christ ist erstanden" op. 44/1	10'35
6	Chorale Fantasia "Jesu, meine Freude" op. 44/2	12'58
	Sonata No. 3 in G major op. 39	15'00
7	Praeludium. Allegro moderato	4'06
8	Canzone. Adagio semplice	4'10
9	Fuga. Allegro	4'13
10	Finale. Andante tranquillo	2'31
11	"Gebet" in F major op. 36/2	3'39
12	Toccata in C minor op. 36/6	6'27

Total time 70'06

Friedhelm Flamme

Schuke-Späth-Organ (1970/2012) in the Marktkirche St. Cosmas and Damian in Goslar

Many thanks to the Marktkirche Congregation of Goslar, especially to church music director Gerald de Vries for his support.

Richard Bartmuß wurde am 23. Dezember 1859 in Schleesen (Kreis Gräfenhainichen) geboren, er starb am 25. Dezember 1910 in Dessau. Als Sohn des Organisten von Bitterfeld kam er früh in Berührung mit Orgel- und Kirchenmusik, studierte am Königlichen Institut für Kirchenmusik in Berlin sowie an der Berliner Akademie der Künste und wurde 1885 Organist der Hauptkirche in Dessau. Von seinem großen Ansehen zeugen die Ernennungen zum Hoforganisten (1890), zum Königlichen Musikdirektor (1896) und schließlich zum Königlich Preußischen Professor (1902). Er war einer der führenden Köpfe bezüglich der musikalischen Neuordnung der evangelischen Liturgie und besonders geschätzt als Orgelimprovisator. Um 1900 zählte er zu den meistaufgeführten zeitgenössischen Komponisten protestantischer Kirchenmusik. Im Vokalbereich schuf er in erster Linie geistliche und weltliche Gebrauchsmusik, im Instrumentalbereich fokussierte er sich auf die Orgel. Seine Kompositionen wurden kurz vor bzw. nach der Jahrhundertwende veröffentlicht. Eine Bewertung seines Gesamtœuvres kann noch nicht vorgenommen werden, da nicht alle Manuskripte aus dem Nachlass erschlossen sind. Veröffentlicht und allgemein zugänglich sind vier Sonaten, zwei Choralfantasien op. 44, Praeludium und Fuge op. 7 sowie Zehn Charakterstücke op. 36.

Die hier vorgestellten Orgelwerke sind äußerst vielgestaltig in ihrer Form. Sehr oft sind modifizierte Bogenformen vorzufinden, die an dreiteiliger Liedform orientiert sind, aber auch individuelle Ausformungen der Sonatenhauptsatzform. Die Technik der Choralbearbeitung bewegt sich auf der Höhe der Zeit um 1900; die Fugen sind von überzeugender Kontrapunktik geprägt, verbleiben niemals schematisch, sondern sind immer wie-

der in Verbindung mit konzertanten Elementen zu sehen. Die lyrischen Stücke zeigen zum einen eine an Mendelssohn orientierte Melodik entsprechend dessen Liedern ohne Worte, weisen aber zum anderen auch deutliche Weiterentwicklungen dahingehend auf, dass das melodische Material aufgespalten und fortgesponnen wird. Diese Durchführungstechniken finden sich auch in den Sonaten.

Einige Werke sind eindeutig Charakterstücke, auch mit explizit oder implizit vorhandenem Programm. Die Harmonik reicht von schlicht bis äußerst komplex, wobei die Grenzen der Tonalität nicht verlassen werden. Die meisten Stücke – besonders die mit fugierten Anteilen – setzen eine virtuose Spieltechnik voraus.

Aus Sicht des Verfassers handelt es sich um einen faszinierenden Kosmos an Stücken, den kennenzulernen eine große Bereicherung darstellt.

Aus den *Zehn Charakterstücken op. 36* sind drei Werke auf vorliegendem Tonträger enthalten.

Das **Praeludium d-Moll op. 36/1** »atmet« mit seinem Schwung und seinen Figuren, die größtenteils in komplementären Achteln verlaufen, erkennbar Mendelssohnschen Geist. Das erste Thema, das in barocker Fortspinnung aus kleinteiliger Motivik gewonnen ist, wird mit einem zweiten Thema (auf dem zweiten Manual, somit klanglich zurückgenommen) kontrastiert. Die Oberstimmen werden nun akkordisch geführt, stellen auch melodisch mit ihrem geringen Ambitus einen deutlichen Gegensatz zum Vorherigen dar. Bei der Aufnahme der Anfangsmotivik wird das Tonartenspektrum erweitert, bis eine harmonische Steigerung (in Ges-Dur) zu einem apothetischen Mittelteil führt, der wiederum in die erweiterte Reprise des ersten Themas führt.

Das innige **Gebet F-Dur op. 36/2** lebt von einer einprägsamen periodischen Melodie, die in der Oberstimme erscheint, fragmentiert auch in der Manual-Unterstimme (Tenor), wobei dann die Begleitung von der rechten Hand übernommen wird. Die Melodik löst sich anschließend sukzessive in Akkorde mit Vorhalten auf, bis die Reprise mit zum Teil wörtlicher Wiederholung des Anfangs einsetzt. Die Melodie wird dann erneut fragmentiert und mündet in einen leisen akkordischen Schluss.

Die **Toccata op. 36/6** stellt zweifellos das Glanzstück der Sammlung dar. Mit ihrer Motorik und differenzierten Harmonik stellt sie gewissermaßen eine Synthese von französischer und deutscher Orgelkunst der Spätromantik dar. Das Werk entfaltet eine mitreißende Sogwirkung und vermag unmittelbar zu beeindrucken, stellt somit auch eine ernsthafte Alternative zu den berühmten Toccataen französischer Provenienz dar.

Nach einer kaskadenartigen Figur über drei Oktaven stellt sich schnell das beherrschende rhythmische Modell der komplementären Sechzehntel ein. Die Harmonik des ganzen Stückes ist dabei nie schematisch, sondern in der Mikrostruktur höchst komplex, was es dem Spieler nicht gerade einfach macht, das Stück zu erfassen. In Takt 5 taucht das an französische Vorbilder (z.B. an die Toccata von Léon Boëllmann aus dessen Suite gothique) gemahnende Hauptmotiv ein, das im Verlauf des Stückes mehrfach variiert als Cantus firmus eingesetzt wird. Die sich auf diese Art etablierende Struktur führt schließlich mittels überleitender Skalenfiguren zur ersten Episode, in der eine Oberstimmenmelodie in langen Notenwerten in der parallelen Tonart Es-Dur einen interessanten Kontrast bildet. Die Anfangsfiguration der komplementären Rhythmik der beiden Hände wird dabei zugunsten einer

durchlaufenden Sechzehntelbewegung aufgegeben. Diese Figurationen führen zu einer weiteren Episode, die eine Variation der vorherigen darstellt, nun ausgehend von der Tonart F-Dur. Nach mehreren modulatorischen Bewegungen folgt eine modifizierte Reprise des Anfangs, die schließlich zur Tonika c-Moll kadenziert. Überraschenderweise ist das Stück nicht zu Ende, sondern es schließt sich eine Coda an, in der das Thema nun erstmals auch in den Oberstimmen erscheint, z.T. im Kanon mit dem Bass. Diese Apotheose in glänzendem C-Dur ist im Tutti zu spielen.

Der erste Satz der **Sonate Nr. 1 Es-Dur op. 17** (*Allegro spiritoso*) ist in modifizierter Sonatenhauptsatzform gestaltet. Aus einer – trotz des schnellen Tempos wegen der langen Notenwerte langsam wirkenden – akkordischen Einleitung entwickelt sich über ein Crescendo mit figurativen Ausbrüchen das rhythmische Hauptthema. Die vorgestellte Motivik wird ständig weiterentwickelt, enthält also von Beginn an Durchführungselemente, u. a. durch die Integration freier Figuren. Das Seitenthema in erweitertem B-Dur stellt durch seine ruhige Bewegung, die leise Registrierung und Melodik und den manualiter auszuführenden Satz einen deutlichen Kontrast dar. Aus diesem entwickelt sich ohne scharfe Trennung (eine traditionelle Exposition mit Wiederholung liegt ohnehin nicht vor) die Durchführung, die auf raffinierte Weise beide Themen miteinander verbindet, um dann organisch in die Reprise zu münden. Das Seitenthema wird nun – ganz traditionell – in der Tonika Es-Dur gebracht: Die hier mit »c. f.« bezeichnete Stimme im unteren Manualsysteem stellt die Hauptmelodie des Seitenthemas dar. Die ruhige Bewegung dominiert bis zur plötzlich einsetzenden Coda, deren Material unabhängig vom Vorherigen ist und diesen Satz mit

virtuosen gebrochenen Akkorden, wuchtigen Akkordschlägen – auch mit Synkopen – zu einem grandiosen Schluss in Es-Dur bringt.

Der zweite Satz (*Andante, quasi Adagio*) in B-Dur ist ein Lied ohne Worte Mendelssohnscher Prägung mit Oberstimmenmelodik und größtenteils periodischer Gliederung. Die Hauptmelodie befindet sich überwiegend im Sopran des bis zu fünfstimmigen Satzes.

Der mehrteilige Schlusssatz (*Introduction. Allegro energico – Fuge. Allegro moderato – Con brio*) beginnt mit einer Einleitung mit improvisatorischer bzw. rezitativischer Anmutung. Innerhalb dieses Abschnitts ist wegen der ständig wechselnden Struktur, Melodik und Bewegung eine bewusst herbeigeführte Ruhelosigkeit vorhanden. Die nach einem *Molto Adagio* einsetzende Fuge stellt demgegenüber die hörpsychologisch erwartete Konstanz dar: Die vierstimmige Fuge zeugt von großer Versiertheit im Umgang mit dem in Rede stehenden Kompositionsprinzip (etwa durch die Technik des beibehaltenen Kontrapunktes). Sukzessive wird der Satz zunehmend akkordischer mit virtuosen Pedalfiguren und einem freien zwischenzeitlichen Abschluss, der dann in die eigentliche Coda mündet, die das Werk zu einem gloriosen Abschluss bringt. In den Händen dominieren akkordische Strukturen, im Pedal dagegen schnelle Triolen (*Con brio*).

Die **Sonate Nr. 3 G-Dur op. 39** beginnt mit einem *Praeludium (Allegro moderato)*, das durchaus an der klassischen Sonatenhauptsatzform orientiert ist. So steht der Hauptsatz in G-Dur, der Seitensatz in der Tonikaparallele e-Moll (leiser auf dem zweiten Manual zu spielen). Das Material beider Themenbereiche ist nicht einheitlich, wirkt rhapsodisch als Aneinanderreihung verschiedener Gedanken. Somit ist eine Durchführung bereits

themenimmanent und auch nicht klar abzugrenzen (auch gibt es keine Wiederholung der Exposition). In der Reprise erscheinen dann sowohl Hauptsatz als auch Seitensatz – ganz traditionell – in der Tonika G-Dur. Aus dem heterogenen Material entwickelt sich eine Coda, in der die Anfangsmotivik dominiert.

Der zweite Satz (*Canzone. Adagio semplice*) in der Medianten Es-Dur bringt vielfältiges melodisches Material, oft in der Oberstimme, aber auch auf separatem Manual im Tenor. Das leise Stück durchmisst mit enharmonischen Umdeutungen mehrere Tonartbereiche, am auffälligsten ist eine viertaktige Passage, die in E-Dur beginnt. Das eigentliche Stück schließt mit dem Hinweis *Fine*; die nachfolgenden Takte stellen eine Modulation nach D-Dur als Dominante zur nachfolgenden Fuge dar.

Die im Sechachteltakt geschriebene vierstimmige *Fuga. Allegro* basiert auf einem Thema im Charakter einer Gigue, das zunächst in allen Stimmen durchgeführt wird. Überraschenderweise wird die Struktur zugunsten durchlaufender Sechzehntel aufgelockert und zu einem zweistimmigen Manualliter-Satz geführt, anschließend wieder zur Vierstimmigkeit durch Verwendung des Fugenthemas gebracht, danach in vollgriffigem Satz mit dem Thema in Oktaven der linken Hand im Tenor, zuzüglich virtuoser Pedalpassagen, schließlich in rasanten Manualpassagen mündend, die sich zunehmend zu einer Kadenz, ähnlich einem Instrumentalkonzert, entwickeln. Schließlich findet das Geschehen über dem Orgelpunkt D im Pedal statt, das Tonmaterial weist nur noch entfernt Anklänge an das Fugenthema auf. Nach der als Abschluss wirkenden Kadenz bleibt als einziger Ton das G im Pedal übrig, das in den Schlusssatz (*Finale. Andante tranquillo*) übergeben wird, auf dessen Fermate also die

Registrierung deutlich reduziert werden muss. Das sich auf diese Weise attacca anschließende Finale weist einen pastoralen Charakter auf, der in starkem Kontrast zum vorherigen Geschehen steht. Auch hier wird man bezüglich der Stellung dieses Satzes in der Sonate an Mendelssohnsche Sonaten mit ihren leisen Schlusssätzen erinnert. Diese Pastorale in ruhigem Duktus ist ein Trio, in dem die beiden Oberstimmen auf separaten Manualen meist in komplementären Achtern agieren, während das Pedal eher unselbständig das harmonische Fundament bildet.

Die **Zwei Choralfantasien op. 44** sind deutlich an der zeitgenössischen Orgelmusik, etwa den Choralfantasien Regers, orientiert, was die Behandlung einzelner Zeilen, aber auch die Gesamtarchitektur anbelangt, so etwa den Einsatz von fugierten Passagen, besonders der großen Schlussfugen in Verbindungen mit dem Choralthema. Dabei ist bei aller immer wieder anzutreffenden traditionellen Harmonik eine Eigenständigkeit in Faktur und Struktur zu erkennen, mit immer wieder auftretenden Überraschungen, meist harmonischer Art.

In **Christ ist erstanden op. 44/1** wird der Choral zunächst in archaischer Harmonisierung kurz vorgestellt. Es folgt ein freies dreistimmiges Fugato im Viervierteltakt mit Triolenbewegung, zu dem sich der Cantus firmus im Tenor gesellt. Diese Passage wird abrupt durch einen blockartigen Satz des Choral mit Oktavverdoppelungen unterbrochen, um dann einen erneuten Anlauf als Fugato zu starten, zu dem sich dann der Cantus firmus im Pedalbass gesellt. Nach eruptiven Akkord- und Skalenausbrüchen folgt ein sehr leises *Molto Adagio* mit chromatisch geführten Akkorden, das wiederum sukzessive dynamisch und bewegungsmäßig gesteigert wird

und zu Anklängen des Cantus firmus im Sopran führt, unterfüttert von Akkorden, sehr schnellen Figuren in der linken Hand und Doppelpedal.

Nach einer Kadenz in d-Moll folgt eine Fuge im $\frac{1}{2}$ -Takt (*Allegro*), deren Thema den Cantus firmus paraphrasiert. Letzterer gesellt sich dann sukzessive in unterschiedlichen Stimmen in planer Gestalt hinzu, mit mächtiger dynamischer Steigerung. Nach einem leisen Intermezzo akkordischer Art folgt eine Stretta mit Engführungen über dem Orgelpunkt D, anschließend ein kompakter akkordischer Satz mit Choralanklängen und breitem Schluss.

Die Introduction der Fantasie über **Jesu, meine Freude op. 44/2** (*Adagio molto*) erinnert mit ihrem leisen akkordischen Beginn und den plötzlichen Ausbrüchen durch Läufe stark an Max Regers Choralfantasie *Wachet auf, ruft uns die Stimme* op. 52/2. Nach dieser Introduction wird der Cantus firmus in der linken Hand (als Alt bzw. Tenor) in planen Notenwerten vorgestellt, kontrapunktiert von zwei Stimmen in Sechzehnteln in der rechten Hand (oft in Sextparallelen) und einer eigenständigen Bassstimme. Schließlich bildet der Cantus firmus die Oberstimme eines akkordischen Satzes in der linken Hand, zu der die rechte Hand einen Kontrapunkt spielt, während das Pedal komplementär zu den Unterstimmen des Akkordsatzes agiert. Die Bewegung und Lautstärke wird sukzessive gesteigert und führt zu einem *Allegro moderato* mit Melodiefragmenten in akkordischem Satz in beiden Händen und Doppelpedal, was in eine improvisatorisch anmutende Passage mit schnellen Figuren mündet, danach folgen Sechzehnteltriolen im Pedal sowie komplementäre Terzen in den Händen in gleicher Rhythmik, übergehend zu Zweiunddreißigstelnoten mit chromatischer Führung.

cpo

Digital Booklet



Die Schuke-Späth-Orgel in der Marktkirche St. Cosmas und Damian in Goslar

Diese aufgewühlte Passage mündet in einen akkordischen Bereich mit starken dynamischen Kontrasten. Nach dem Zitat des Chorals folgt eine schnelle Fuge (*Allegro*, im Dreivierteltakt) mit synkopischen Verschiebungen. Der stellenweise hinzugefügte Cantus firmus im Doppelpedal wird diesem Metrum angepasst. Diese Passage führt zu einer modifizierten Reprise, die die Introduction mit ihren Kontrasten wieder aufgreift und das grandiose Werk in äußerst leisem C-Dur beschließt.

– Friedhelm Flamme

(gekürzte Fassung von: Friedhelm Flamme: *Richard Bartmuß, Plädoyer für einen (fast) vergessenen Orgelmeister*, in: *Bach und Reger im Zentrum. Gerhard Weinberger zum 75. Geburtstag*, hrsg. von Paul Thissen unter Mitarbeit von Jürgen Buchner, Beeskow: ortus musikverlag 2023, S. 209-228.)

Marktkirche, Schuke-Späth-Orgel, Goslar

Die Marktkirche in Goslar wurde nach den beiden berühmten Ärzten und Apothekern St. Cosmas und Damian benannt. Als »ecclesia forensis« (Marktkirche) wird sie 1151 erstmalig urkundlich erwähnt. Das Kernstück des heutigen Baus ist die romanische, dreischiffige Pfeilerbasilika mit flacher Balkendecke.

Eine Besonderheit der Kirche sind die modern gestalteten Fenster im Hohen Chor. Diese wurden von dem bekannten Maler, Grafiker und Glasbildner Johannes Schreiter in den Jahren 1992 bis 2003 gestaltet. Die Fenster sind zu einem Begriff für moderne Glaskunst in Kirchenfenstern geworden. Die Schreiter-Fenster im Altarraum und das Tauffenster mit romanischer Engelscheibe in der Südapsis sind

über die Grenzen Goslars bekannt geworden und reihen sich ein in die in den vergangenen Jahrzehnten von einem der bedeutendsten Glaskünstler geschaffenen Kirchenfenster, wie z.B. in der Heilig-Geist-Kirche in Heidelberg, im Augsburger und im Ulmer Münster.

Die Orgel in diesem bedeutenden Kirchenraum wurde 1970 von der traditionsreichen Orgelbauwerkstatt Karl Schuke erbaute. Sie verfügte ursprünglich über 37 Register auf drei Manualen. In einem Zeitraum von fünf Jahren wuchs in Zusammenarbeit mit dem Organisten Gerald de Vries und dem Kirchenvorstand ein Konzept zur Renovierung dieses für die Orgelbewegung bedeutenden Instruments.

Ein Kernpunkt der Renovierung war die Freilegung der großen Rosette hinter der Orgel. Dies beinhaltete eine neue Gestaltung des Orgelprospekts sowie eine Reorganisation der dahinter liegenden technischen Anlage. So entwickelte sich eine Prospektform, die in sich zunächst klar und eindeutig ist. Die Prospektpfeifen sind dagegen unregelmäßig, ja beinahe chaotisch vor dieser Form platziert. Sieben Pfeifen ragen gar über die Form hinaus. Darüberhinaus sind sieben Pfeifen durch goldene Labien herausgehoben. Es entsteht dadurch eine optische Tiefe von Form und Unordnung, die auf die Spannung von Chaos und Schöpfung verweist. Im harmonischen Erklängen der Orgel, so ist der theologische Gedanke, wird in gewisser Weise der Akt der Schöpfung, nämlich der Übergang von Chaos zur Ordnung, wiederholt. Die Bedeutung der Orgel als Instrument der Verkündigung wird damit unterstrichen.

Dafür wurde das vorhandene Oberwerk, welches sich mittig befand, zweiteilig nach außen verlegt. Hinter der Orgel wurde ein 14-registriges

Auxiliar-Werk eingebaut, um die Klangpalette des Instruments zu erweitern. Darüber hinaus wurde das Hauptwerk um fünf Stimmen erweitert. Pedal und Oberwerk erhielten jeweils ein zusätzliches Register Untersatz 32' bzw. Salicional 8'.

Mit der Renovierung und Nachintonation der qualitativ hochwertigen Orgel und der Erweiterung um wünschenswerte Register steht dem Orgelspieler in der Marktkirche zu Goslar jetzt ein Instrument mit 58 Registern zur Verfügung, welches keine Wünsche offen lässt. Auch für kommende Generationen ist somit ein optisch wie klanglich ansprechendes Orgelunikat mit einem Kernbestand aus der Orgelbewegung gesichert.

Disposition der Schuke-Späth-Orgel (1970/2012)

I. Hauptwerk C–g³

Prinzipal*	16'
Bordun	16'
Oktave	8'
Konzertflöte*	8'
Violoncello*	8'
Koppelflöte	8'
Oktave	4'
Gemshorn	4'
Nasat	2 ² / ₃ '
Oktave	2'
Cornett*	3–5f
Mixtur	5–6f 1 ¹ / ₃ '
Trompete*	16'
Trompete	8'

II. Oberwerk C–g³

Gedackt	8'
Salicional*	8'
Prinzipal	4'
Rohrflöte	4'
Oktave	2'
Waldflöte	2'
Quinte	1 ¹ / ₃ '
Sesquialter	2f
Scharff	4f 1'
Rankett	16'
Trichterregal	8'
Tremulant	

III. Brustwerk C–g³

Holzgedackt	8'
Blockflöte	4'
Prinzipal	2'
Sifflöte	1'
Terzian	2f
Zymbel	3f ¹ / ₂ '
Krummhorn	8'
Tremulant	

Auxiliar Schwellwerk C–g³

Geigenprinzipal*	8'
Traversflöte*	8'
Nachthorn*	8'
Gambe*	8'
Vox coelestis ab c ⁰ *	8'
Fugara*	4'
Flöte*	4'
Nazard*	2 ² / ₃ '
Schweizerpfeife*	2'
Terz*	1 ³ / ₅ '
Mixtur*	3–4f 2 ² / ₃ '
Trompette harmonique*	8'



Oboe*	8'
Clarine*	4'
Tremulant	

Pedal C–f¹

Untersatz*	32'
Prinzipal	16'
Subbass	16'
Oktave	8'
Gedackt	8'
Oktave	4'
Pommer	4'
Nachthorn	2'
Mixtur	5f 2'
Posaune	16'
Trompete	8'
Schalmei	4'

Register mit * wurden neu hergestellt.

Koppel: II/I, III/I, III/II, I/P, II/P, III/P
Aux/I, Aux/II, Aux/III, Aux/Ped, Super Aux,
Sub Aux

Friedhelm Flamme studierte an der Hochschule für Musik Detmold Schulmusik, Kirchenmusik, Orgel, Dirigieren und Tonsatz und legte sein Kirchenmusik-A-Examen sowie das Konzertexamen Orgel (mit Auszeichnung) ab. 1993 wurde er zum Kirchenmusikdirektor ernannt, im Jahre 2007 zum Oberstudienrat im Kirchendienst. An der Universität Paderborn schloss er ein Studium der Religionspädagogik ab und promovierte im Fach Musikwissenschaft über das Kompositionswerk Friedrich Guldas. Im Februar 2018 wurde er an der

Hochschule für Musik Detmold für seine herausragenden Leistungen als Musiker und Lehrender zum Honorarprofessor ernannt.

Nach leitender Tätigkeit als Kirchenmusikdirektor der Hannoverschen Landeskirche arbeitet er als Gymnasiallehrer (Paul-Gerhardt-Schule Dassel), Hochschullehrer (Hochschule für Musik Detmold), Komponist und Arrangeur. Seine umfangreiche Diskographie bei **cpo** umfasst Gesamteinspielungen der Orgelwerke von Carl Nielsen, W.F. Bach, Henri Mulet, Dietrich Buxtehude und Auguste Fauchard. Für seine Aufnahme des Gesamtwerks von Maurice Duruflé wurde ihm der Internet Classical Award verliehen. Seine Einspielung *Dietrich Buxtehude: Complete Organ Works Vol. I* wurde ebenso für den Preis der deutschen Schallplattenkritik nominiert wie die vielbeachtete Reihe *Organ Music of the North German Baroque* (22 CDs).

Mit mehr als 50 Konzerten pro Jahr ist er ein regelmäßiger und stets gern gesehener Gast in den großen Kathedralen und an den bedeutenden Orgeln in Deutschland, Europa und Übersee.

Friedhelm Flamme ist künstlerischer Leiter des internationalen Orgelfestivals Vox Organi, das mit rund 40 Konzerten und einer Laufzeit von drei Monaten jährlich das größte Orgelfestival Deutschlands ist.

www.friedhelmflamme.org

Richard Bartmuss was born on 23 December 1859 in Schleesen (Gräfenhainichen County) and died on 25 December 1910 in Dessau. As the son of an organist in Bitterfeld, he was exposed to the organ and sacred music early on. He studied at the Royal Institute for Sacred Music in Berlin and at the Berlin Academy of the Arts. Bartmuss was appointed church organist in Dessau in 1885. He was appointed court organist (1890), Royal music director (1896) and finally Royal Prussian Professor (1902), which is a testimony to his renown. He was one of the leading luminaries with regard to the reorganisation of the Protestant liturgy and was especially highly regarded as an improviser. By 1900, he was among the most-often performed contemporary composers of Protestant sacred music. In the area of vocal music, he primarily composed sacred and secular *Gebrauchsmusik*. His instrumental works focus on the organ. His compositions were published just before and just after the turn of the twentieth century. His entire oeuvre has not yet been evaluated, since not all the manuscripts from his estate have been catalogued. Thus far, four sonatas, two chorale fantasias Op. 44, Prelude and Fugue Op. 7 as well as *Ten Character Pieces* Op. 36 have been published and are generally available.

The organ works presented here are extremely diverse in form. Modified arch forms based on the three-part song form are very common, but there are also individual variations on the sonata form. His technique of choral arrangement is in the style of the period around 1900; the fugues are characterised by convincing counterpoint. They never stay schematic, but feature concertante elements. His lyrical pieces display a Mendelssohnian-inspired melodic style reminiscent of his *Songs Without Words*, but also show clear developments in that

the melodic material is divided and then spun as a narrative. This developmental technique is also found in the sonatas.

Several pieces are clearly character pieces with an explicit or implicit program. The harmony ranges from simple to extremely complex, without ever leaving the boundaries of tonality. Most of the pieces—especially those with fugal sections—require virtuoso playing technique. From the author's point of view, this is a fascinating cosmos of pieces, and becoming acquainted with them is a great gift.

Three works from the *Ten Character Pieces*, Op. 36 are included on this recording.

With its verve and figuration, most of which has an eighth note accompaniment, the **Praeludium in D minor, Op. 36/1**, clearly “breathes” the spirit of Mendelssohn. The first theme, whose short motifs develop into a Baroque narrative, contrasts with a second theme (played on a second manual, the sound of which is more subdued). The upper voices now appear in chords, and with their limited range represent a clear contrast to what came before. When the initial motif is introduced, the tonal spectrum is expanded until a harmonic crescendo (in G flat major) leads to an apothotic middle section, which in turn flows into an expanded reprise of the first theme.

The fervent **Prayer in F major, Op. 36/2**, is characterised by a profound, periodic melody that appears in the upper voice and is fragmented in the lower manual (tenor) voice. The accompaniment is taken over by the right hand. The melody then gradually dissolves into chords with suspensions until the recapitulation begins, in part with a literal repetition of the beginning. The melody is again broken into fragments and flows into a chordal conclusion.

The **Toccata Op. 36/6** is without a doubt the masterpiece of the collection. With its motor-like rhythms and sophisticated harmonies, it represents a kind of synthesis of French and German organ artistry of the late Romantic period. The work has a captivating pull and makes an immediate impression on the listener, thus providing a serious alternative to the famous French toccatas of the time.

After a cascading figure spanning three octaves, a dominant rhythmic pattern of sixteenth notes quickly sets in. The harmonic structure of the overall piece is not schematic, but a highly complex series of microstructures, which does not make it easy for the player to grasp the piece. In bar five, the main motif, reminiscent of French models (e.g. Léon Boëllmann's Toccata from his *Suite gothique*), is used both here and several times throughout the piece as a cantus firmus. The structure established in this way ultimately leads, by means of transitional scale figures, to the first episode, in which a melody in the upper voice, played in long note values in the parallel key of E flat major, creates an interesting contrast. The initial aggregate rhythm of the two hands is abandoned in favour of continuous sixteenth note movement. These passages lead to another episode, which is a variation on the previous one, but now starting in the key of F major. After several modulations, a modified reprise of the beginning follows, which finally cadences in the tonic key of C minor. Surprisingly, the piece does not end there, but is followed by a coda in which the theme now appears for the first time in the upper voices, partly in canon with the bass. This apotheosis in a brilliant C major is played in tutti.

The first movement of **Sonata No. 1 in E flat major, Op. 17** (*Allegro spiritoso*) is structured in a modified sonata form. Starting with a chordal introduction—which, despite its fast tempo, seems slow due to the long note values—the rhythmic main theme develops via a crescendo with metaphorical outbursts. The motifs presented are constantly developed, thus containing elements of the development from the outset, including through the integration of looser figures. The secondary theme in an expanded B flat major provides a clear contrast with its calm movement, soft registration, melody, and manual setting. From this, without any clear separation (there is no traditional repeat of the exposition), the development emerges, which cleverly combines both themes before flowing organically into the recapitulation. The secondary theme is now presented—quite traditionally—in the tonic key of E flat major. The voice marked “c. f.” in the lower manual system represents the main melody of the secondary theme. The calm flowing movement pervades until the sudden onset of the coda, whose material is independent of what has appeared before and brings this movement to a magnificent conclusion in E flat major with virtuosic broken chords and powerful chord strokes featuring syncopation.

The second movement (*Andante, quasi Adagio*) in B flat major is a song without words in the style of Mendelssohn, with a melody in the upper voices and a largely periodic structure. The main melody of the movement, which features up to five voices, is predominantly in the soprano line.

The multi-part final movement (*Introduction. Allegro energico – Fuge. Allegro moderato – Con brio*) begins with an introduction that has an improvisational or recitative feel to it. Within this

section, there is a deliberately induced restlessness due to the constantly changing structure, melodies and movement. In contrast, the fugue that follows the *Molto Adagio* represents the consistency that is psychologically expected. The four-part fugue displays great compositional skill (for example, through the technique of sustained counterpoint). The movement becomes gradually more chordal, with virtuoso pedal figures and a freely composed false ending. This leads to the actual coda, bringing the work to a glorious conclusion. Chordal structures dominate both hands, while fast triplets (*con brio*) are featured in the pedal.

Sonata No. 3 in G major, Op. 39 begins with a *Praeludium (Allegro moderato)* that is clearly based on the classical sonata form. The first theme is in G major, while the second theme is in the parallel key of E minor (to be played more softly on the second manual). The material in neither of the themes is uniform, but appears rhapsodic as a string of different thoughts. Thus, the development is already inherent in the themes and cannot be clearly delineated (nor is there any repetition of the exposition). In the recapitulation, both the main theme and the secondary theme appear—quite traditionally—in the tonic key of G major. The heterogeneous material develops into a coda dominated by the initial motifs.

The second movement (*Canzone. Adagio semplice*) in the mediant key of E flat major supplies a diversity of melodic material, often in the upper voice, but also on a separate manual in the tenor voice. This quiet movement goes through several enharmonic key changes and reinterpretations, most notably a four-bar passage that begins in E major. The actual piece concludes with the indication *Fine*; the following bars feature a modu-

lation to D major as the dominant to the subsequent fugue.

The four-part fugue indicated as *Fuga. Allegro*, written in six-eight time, is based on a theme in the character of a gigue, which initially sounds in all voices. Surprisingly, the structure is loosened in favour of running sixteenth notes and leads to a two-part section on the manuals. This later returns to four parts with the fugue theme. A tutti section with the theme in octaves in the left hand in the tenor plus virtuoso pedal passages follows, finally culminating in rapid manual passages that increasingly develop into a cadenza, similar to an instrumental concerto. Finally, the musical events take place above a pedal point D, with the musical material only remotely reminiscent of the fugue theme. After a cadence, which acts as a conclusion, the only note remaining is the G in the pedal, which is carried over into the final movement (*Finale. Andante tranquillo*), on whose fermata the registration must therefore be significantly reduced. The finale, which follows attacca in this manner, has a pastoral character that stands in stark contrast to the previous events. Here, too, the position of this movement in the sonata is reminiscent of Mendelssohn's sonatas with their quiet final movements. This pastoral piece with its tranquil style is a trio in which the two upper voices on separate manuals mostly play complementary eighth notes, while the pedal rather passively forms the harmonic foundation.

The **Two Chorale Fantasias, Op. 44**, are clearly influenced by contemporary organ music, such as Reger's choral fantasies, in terms of the treatment of individual lines as well as the overall architecture. An example of this is Bartmuss's use of fugal passages here, especially in his large-scale concluding fugues in connection with the choral theme.

Despite the recurring traditional harmonies, there is a recognisable independence in the composition and structure, with frequent, mostly harmonic surprises.

In **Christ ist erstanden, Op. 44/1** (Christ is risen) the chorale is first briefly introduced using archaic harmonies. This is followed by a loose three-part fugato in common time with a triplet movement, and the cantus firmus joins in the tenor voice. This passage is abruptly interrupted by a block-like statement of the chorale with octave doublings, before starting afresh as the fugato, joined by the cantus firmus in the pedal bass. Eruptive chords and scales are followed by a very quiet *Molto Adagio* with chromatic chords, which in turn gradually increase in dynamics and movement. These lead to echoes of the cantus firmus in the soprano, underpinned by chords and very fast passagework in the left hand and double pedal.

A cadence in D minor is followed by a fugue in $\frac{4}{2}$ time (*Allegro*), whose theme paraphrases the cantus firmus. This theme then gradually joins in with different voices in a powerful dynamic crescendo. A quiet interlude of chords is followed by a stretta with close intervals above the pedal point D. Afterwards, a concise chordal section with echoes of a chorale pave the way to a broad conclusion.

The introduction to the fantasia on **Jesu, meine Freude** (Jesus, My Joy), **Op. 44/2** (*Adagio molto*), with its quiet chordal beginning and sudden bursts of runs, is strongly reminiscent of Max Reger's chorale fantasia *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, Op. 52/2. After this introduction, the cantus firmus is presented in the left hand (as alto or tenor) in even note values, in counterpoint with two voices in sixteenth notes in the right hand (often in parallel sixths) and an independent bass voice. Finally, the

cantus firmus forms the upper voice of a chordal phrase in the left hand, over which the right hand plays counterpoint. The pedal acts as a complement to the lower voices of the chordal phrases. The pace and volume are gradually increased, leading to an *Allegro moderato* section with melodic fragments in chords in both hands and double pedal, culminating in an improvisational-sounding passage with fast figures. This is followed by sixteenth note triplets in the pedal and parallel thirds on the manuals in the same rhythm, transitioning to thirty-second notes with a chromatic progression.

This turbulent passage leads into a chordal section with strong dynamic contrasts. The chorale quotation is followed by a fast fugue (*Allegro*, $\frac{3}{4}$ time) with syncopated shifts. The cantus firmus added in places in the double pedal is adapted to this metre. This passage leads to a modified recapitulation, which revisits the introduction with its contrasts and concludes this magnificent work in an extremely quiet C major.

– *Friedhelm Flamme*

(abridged version from: Friedhelm Flamme: *Richard Bartmuß, Plädoyer für einen (fast) vergessenen Orgelmeister*, in: *Bach und Reger im Zentrum. Gerhard Weinberger zum 75. Geburtstag*, edited by Paul Thissen with Jürgen Buchner, Beeskow: or-tus musikverlag 2023, pgs. 209-228.)



Friedhelm Flamme studied music education, church music, organ, conducting, musicology, composing and theology at the Detmold Academy of Music. He achieved the highest German academic degree in church music ("A-Examen") and finished his postgraduate concert exam in performance with distinction. At Paderborn University, he earned a degree in religious education and was awarded a PhD for his thesis on pianist and composer Friedrich Gulda.

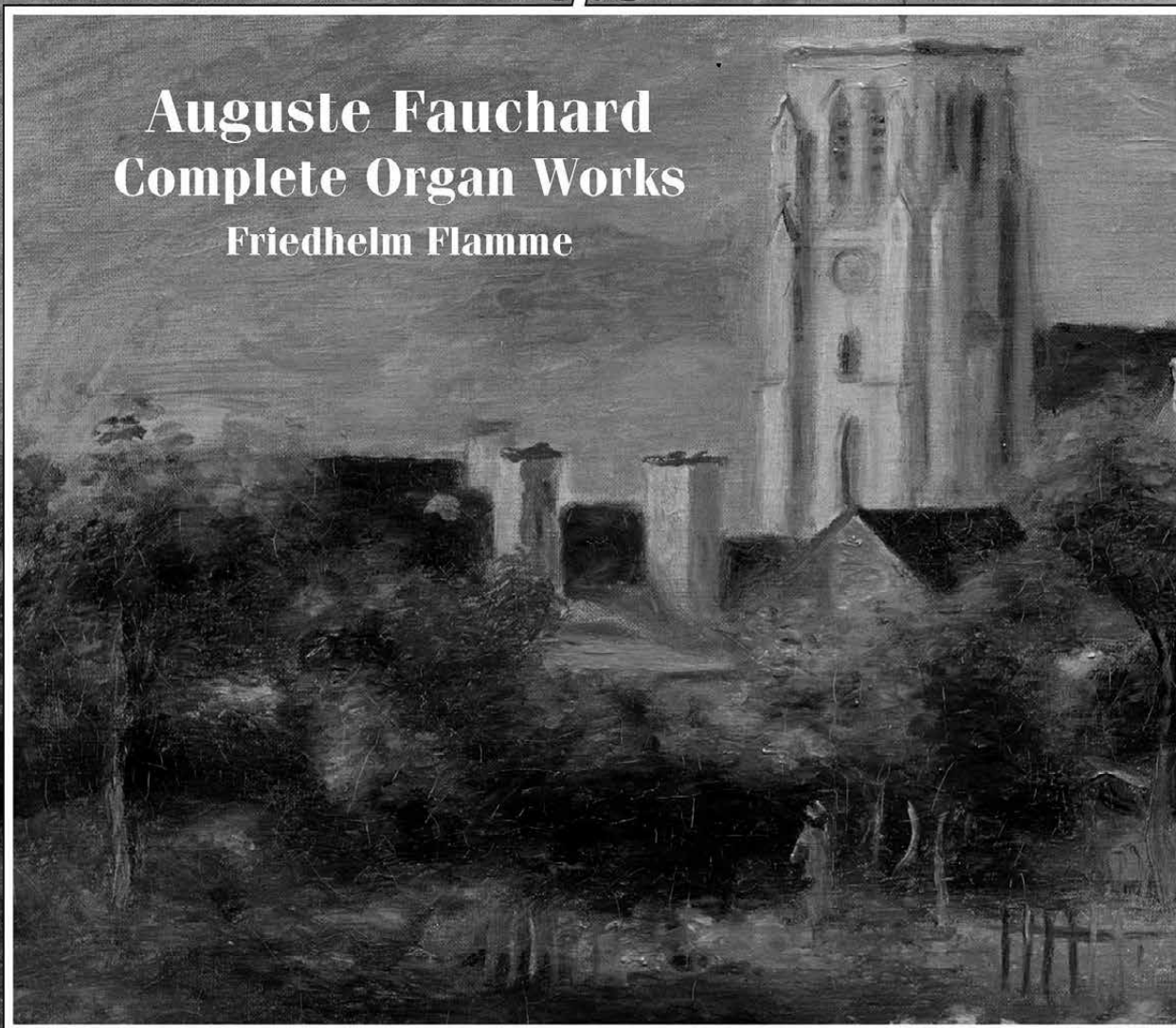
He has worked as a Director of Sacred Music and teacher of music at Paul Gerhard High School in Dassel/Germany and teaches organ at Detmold Academy of Music. In 2018, his alma mater appointed him as honorary professor, thus honoring his merits as an artist and academic teacher.

Friedhelm Flamme has prolifically recorded organ music for **CPO** (eg. Complete Organ Works of Wilhelm Friedemann Bach, Carl Nielsen, Auguste Fauchard, Henri Mulet, Dietrich Buxtehude and the critically acclaimed series *Organ Music Of The North German Baroque* (22 CDs). In 2004, his recording of the complete organ works of Maurice Duruflé was awarded the Internet Classical Award.

As an organ virtuoso and a teacher of masterclasses, Flamme is a welcome guest at cathedrals and historic organs all over the world. He is also the Artistic Director of the international organ festival Vox Organi.

www.friedhelmflamme.org

**Auguste Fauchard
Complete Organ Works
Friedhelm Flamme**



Already available

cpo 555 506-2

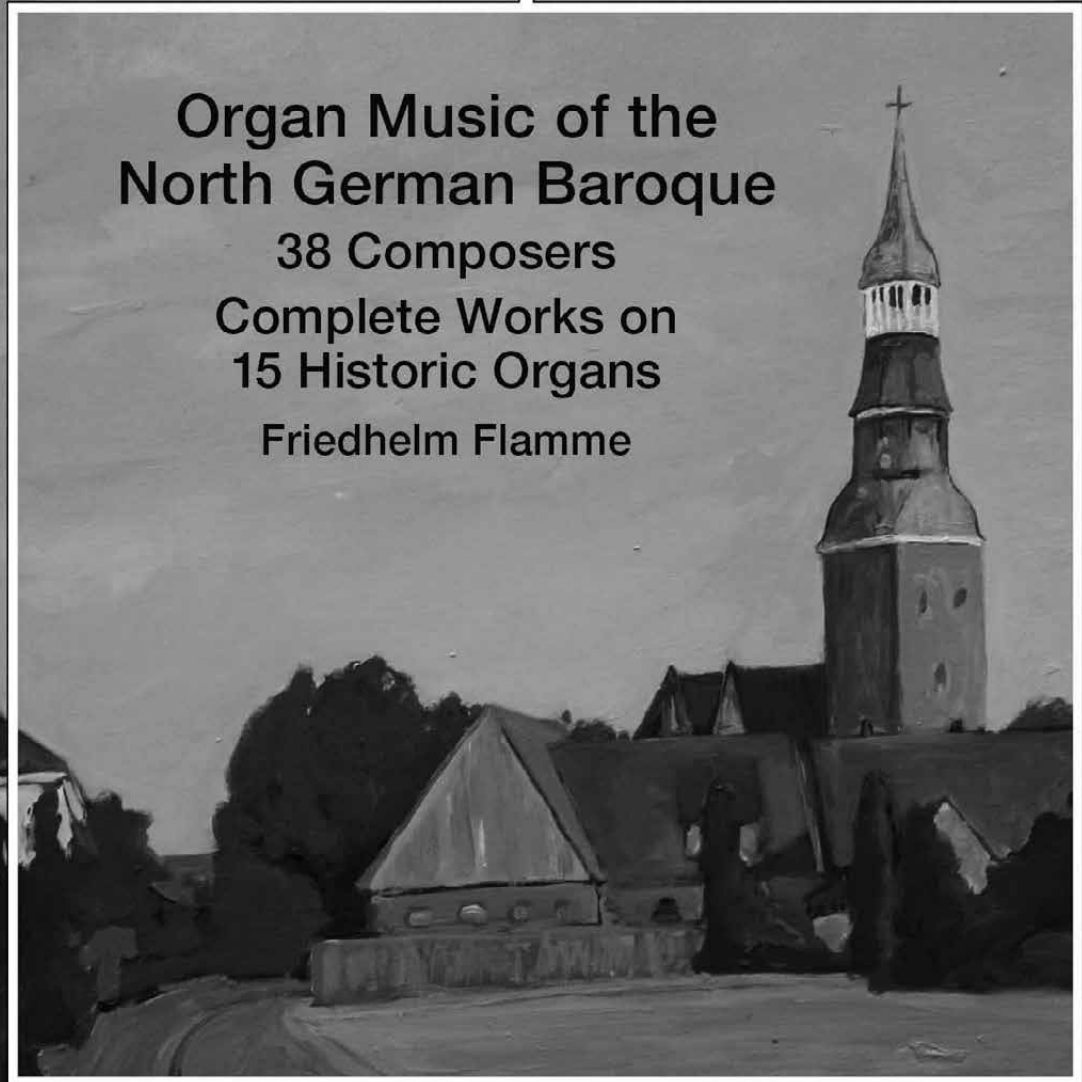
Digital Booklet

**Organ Music of the
North German Baroque**

38 Composers

**Complete Works on
15 Historic Organs**

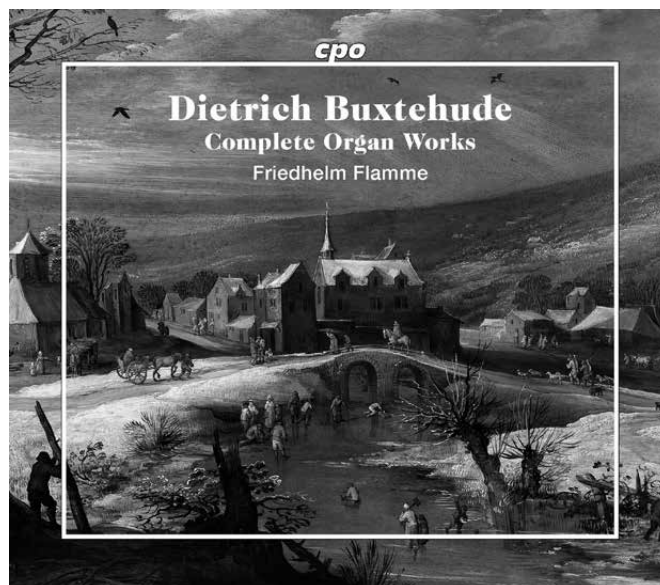
Friedhelm Flamme



Digital Booklet

Already available

cpo 555 784-2



Already available

cpo 555 747-2



Already available

cpo 777 042-2

cpo 555 788-2

Recording: Marktkirche St. Cosmas and Damian, Goslar, 4-6 August 2025

Recording Producer & Digital Editing: Gregor van den Boom

Recording Assistant / Registrantin: Iris Wiese

Executive Producer: Burkhard Schmilgun

Cover: Félix Vallotton, "Lac Saint-James, matin", 1918; Winterthur, Hahnloser/Jaeggli Stiftung

© Photo: akg-images, 2026

English Translation: Daniel Costello

Design: Lothar Bruweleit

Editor: Frederik Wittenberg

cpo-Musikvertriebs GmbH, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany

© 2026 – Made in Germany

cpo



Digital Booklet

Friedhelm Flamme

cpo 555 788-2