

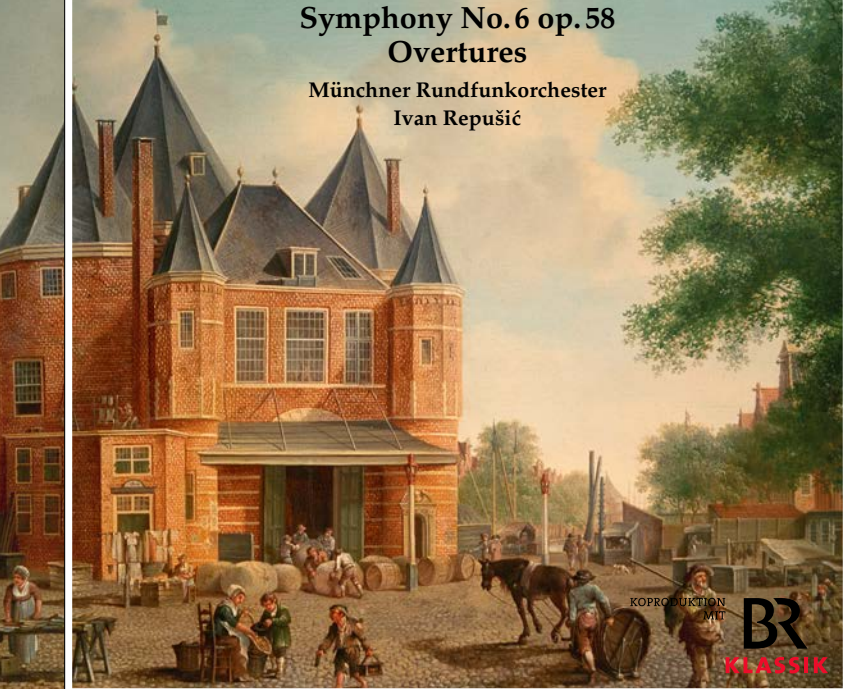
**epo**

# Johann Wilhelm Wilms

## Symphony No. 6 op. 58

### Overtures

Münchner Rundfunkorchester  
Ivan Repušić



KOPRODUKTION  
MIT

**BR**

**KLASSIK**



Johann Wilhelm Wilms

# Johann Wilhelm Wilms 1772–1847

## **Symphony No. 6 in D minor op. 58**

**32'05**

- |   |                                     |       |
|---|-------------------------------------|-------|
| 1 | Adagio – Allegro molto e con fuoco  | 12'06 |
| 2 | Andante quasi allegretto e grazioso | 7'56  |
| 3 | Scherzo. Allegretto – Trio          | 6'19  |
| 4 | Rondo. Allegro molto                | 5'38  |

5 **Concert-Overture in E major** **9'06**

6 **Overture in E flat major** **9'03**

7 **Overture in F minor** **8'41**

8 **Concert-Overture in E flat major** **8'33**

**Total time 67'27**

**Münchner Rundfunkorchester**  
**Ivan Repušić**

## Johann Wilhelm Wilms Symphonie Nr. 6 d-moll • Ouvertüren

»Grenzgänge(r) um 1800« hieß vor einigen Jahren eine wissenschaftliche Tagung, die sich mit Leben und Werk von Johann Wilhelm Wilms (1772-1847) beschäftigte. Und in der Tat, ein Grenzgänger war Wilms in mehrerlei Hinsicht: in geographischer als gebürtiger Deutscher, der sein künstlerisch tätiges Leben in den Niederlanden verbrachte, in chronologischer als ein Komponist, der noch ganz unter dem Eindruck von Haydn und Mozart zu komponieren begann und dessen späte Orchesterwerke die Musiksprache der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erahnen lassen. Und schließlich auch ein Grenzgänger in biographischer Hinsicht, ein alleinerziehender Vater von vier Kindern, der nach dem frühen Tod seiner Ehefrau entgegen zeitgenössischen Gepflogenheiten nicht wieder heiratete, sondern – das legen die Quellen nahe – seine künstlerische Existenz den familiären Erfordernissen unterordnete.

Wilms' genaues Geburtsdatum ist nicht bekannt. Getauft wird er jedenfalls am 30. März 1772 als viertes Kind des lutherischen Lehrers, Küsters und Organisten Johann Wilms und seiner zweiten Ehefrau Christina, geb. Braches, in Witzhelden, einer Gemeinde im Bergischen Land, die heute zur Stadt Leichlingen gehört. Seine Mutter stirbt, als er vier Jahre ist. Sein Vater heiratet erst nach neunjähriger Witwerzeit zum dritten Mal. Einfach dürfte Wilms' Kindheit und Jugend nicht gewesen sein; Dorfschulmeister waren chronisch unterbezahlt und arbeitsmäßig überlastet, und im Haushalt Wilms wuchsen neben Johann Wilhelm wahrscheinlich fünf Geschwister auf. Gleichwohl unterrichtete der Vater den Sohn und erteilte ihm auch Musikstun-

den; Klavier und Flöte waren seine bevorzugten Instrumente. Johann Wilhems älterer Bruder Peter Johann unterstützte den Vater darin, bevor sich der örtliche Pfarrer Johann Gerhard Stolle seiner Ausbildung annahm. Das Verhältnis scheint sehr eng gewesen zu sein, denn als Halbwüchsiger folgte Wilms seinem Lehrer nach Lüttringhausen (heute ein Ortsteil von Remscheid), um sich dort als Musiklehrer niederzulassen. Sei's, dass sich nicht genügend Schüler fanden, sei's, dass Wilms die Enge des kleinen Orts bedrückend fand –, lange hielt er sich nicht in Lüttringhausen auf; mit etwa 17 Jahren zog es ihn nach Elberfeld (heute ein Teil von Wuppertal). Sein älterer Bruder Peter Johann hatte 1789 eine Stelle als Lehrer in der dortigen lutherischen Pfrarschule angetreten. Doch auch hier war seines Bleibens nicht lange; im Frühsommer 1791 zieht der 19-jährige weiter nach Amsterdam, anfangs nur besuchsweise, aber im August teilt Wilms seinem Vater brieflich mit, dass er in Amsterdam zu bleiben gedenke.

Der junge Wilms hatte sich offenbar der Möglichkeiten versichert, die ihm die niederländische Metropole bot: Bereits in der nächsten Konzertsaison wirkte er als zweiter Flötist in mehreren Orchestern mit. Er versammelte etliche Klavierschüler um sich und nahm selbst Kompositionsunterricht bei dem sächsischen Exilanten Georg Casper Hodermann (1740–1802), dem nach dem Tod Joseph Schmitts (1734–91) wohl bedeutendsten Komponisten Amsterdams.

Auch als Pianist machte Wilms sich alsbald einen Namen. Seine Improvisationen vermochten das Publikum – so ein früher Biograph – »durch äußerst gelehrte und überraschende Modulationen zu verwundern und zu erstaunen und es so gleichsam an sich zu fesseln.«

In den Konzerten der Gesellschaften *Felix Meritis* und *Homonica* wird er zum gefragten Solisten. 1796 gründet Wilms mit fünf Gesinnungsgenossen, allesamt Profimusiker, das Konzertinstitut *Eruditio Musica*, die erste hauptsächlich von Berufsmusikern getragene Konzertgesellschaft in Amsterdam, in deren Veranstaltungen Wilms als Pianist und zunehmend auch als Komponist in Erscheinung trat.

Ab etwa 1793 begannen seine Kompositionen im Druck zu erscheinen. Als bald wurden sie über die Grenzen Amsterdams hinaus bekannt. Im Jahr 1798 wurde erstmals ein Werk von ihm, die Variationen über Paisiellos Duett *Nel cor più non mi sento* für Flöte und Klavier, in der in Leipzig erscheinenden *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* rezensiert. Die Widmungen der in den folgenden Jahren veröffentlichten Werke belegen, dass Wilms Zugang zu den das Amsterdamer kulturelle Leben tragenden, vermögenden Familien hatte. Im Dezember 1805 ehlichte er Nicoletta Theodora Versteegh (1786–1821), die Tochter eines begüterten Kunstsammlers, mit dem er befreundet war. Er galt nun neben Carolus Antonius Fodor (1768–1846), dem Dirigenten der Konzerte sowohl von *Felix Meritis* (ab 1801) als auch der *Eruditio Musica* (ab 1802), als bedeutendster Pianist und Komponist Amsterdams.

Bereits im August 1804 hatte der Leipziger Verleger Ambrosius Kühnel (ab 1814 C. F. Peters) mit ihm Kontakt aufgenommen, seit Ende 1805 erschienen viele seiner Werke in den großen Leipziger Verlagen Kühnel, Breitkopf & Härtel und Hofmeister. Einige Zeit, bezeugt ist es für die Jahre 1814 und 1815, war er auch als Amsterdamer Korrespondent der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* tätig. 1808 wurde er in das gerade gegründete *Koninklijk Instituut van Wetenschappen, Letterkunde*

*en schoone Kunsten* gewählt. An äußeren Erfolgen mangelte es ihm nicht. Nach Ende der Befreiungskriege erhielt seine Popularität einen großen Schub, als seine Orchestervariationen über das Nationallied *Wilhelmus van Nassouwe* zu einem Dauerbrenner in den Konzerten von *Felix Meritis* wurden und er mit der Komposition zweier patriotischer Lieder einen Wettbewerb gewann. Das eine dieser Lieder, *Wien Neêrlandsch bloed*, diente den Niederlanden bis 1932 als Nationalhymne. Trotz seines derart angewachsenen Renommés als Komponist gelang es ihm jedoch nie, Orchestertätigkeit und Klavierunterricht zu Gunsten eines Lebens als freier Komponist aufzugeben. Seinen eigenen Worten zu Folge waren seine Werke »nur Früchte der Stunden [...], welche ihm nach seinen vielfältigen und ermüdenden Tagesgeschäften übrig blieben.« Und dem im Herbst 1823 in Amsterdam gastierenden Kollegen Johann Nepomuk Hummel gegenüber äußerte er: »Ich bin nur ein armer musikalischer Tagelöhner.«

Schicksalsschläge veränderten sein Leben. Am 17. September 1821 starb seine Ehefrau Nicoletta Theodora, kurz nachdem sie ein totes Kind zur Welt gebracht hatte. Wilms war nunmehr alleinerziehender Vater von vier Kindern, von denen zwei, wie es in der Todesanzeige hieß, »ihren Verlust noch nicht begreifen« konnten. Im darauf folgenden Jahr musste er eine zweieinhalbjährige Tochter sowie seinen Schwiegervater und Freund Dirk Versteegh zu Grabe tragen. Er zog sich schrittweise aus der Öffentlichkeit zurück und stellte seine berufliche Existenz mit der Übernahme der Organistenstelle bei der Mennonitischen Gemeinde *Het Lam* zum 1. August 1823 auf eine neue Basis. In der ersten Jahreshälfte 1823 hatte er zum letzten Mal dem *Felix Meritis*-Orchester als Pianist und Zweiter Flötist zur Verfügung gestanden, und die *Erudi-*

to musica löste sich auf Grund interner Schwierigkeiten nach Ablauf der Spielzeit 1823/24 auf. Auch als Komponist zog sich Wilms allmählich zurück. Er konzentrierte sich seit Beginn der 1820er Jahre auf die Komposition von zumeist nicht publizierten Gelegenheitswerken, etwa für die Jahresversammlungen der philanthropischen *Maatschappij tot Nut van't Algemeen* (Gesellschaft zum Nutzen der Allgemeinheit), für die er zwischen 1824 und 1838 alljährlich eine Kantate für Soli, Chor und Orchester schrieb. Doch er komponierte auch eine siebte Symphonie, deren erster Satz im April 1836 in einer vielbeachteten Aufführung in Amsterdam der Öffentlichkeit vorgestellt wurde, sowie fünf Ouvertüren, deren Anlass und Bestimmung unbekannt sind. Alle diese Werke blieben zu Wilms' Lebzeiten unveröffentlicht.

Im Druck erschienen nach 1823 nur mehr einzelne Klaviervariationen, Lieder und – insbesondere zur Zeit der Belgischen Revolution 1830 – patriotische Gesänge. Zunehmend verschwanden seine Werke auch von den Konzertprogrammen; in Leipzig, wo seine Symphonien im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts großes Interesse erregt hatten, erklang nach 1820 kein Werk von Wilms mehr, und selbst in Amsterdam, wo die Aufführungszahlen seiner Werke in den 1820er Jahren noch die Beethoven'scher Kompositionen übertrafen hatten, erlosch allmählich das Interesse an seiner Musik, zumal 1830 sein Zeitgenosse Carel Anton Fodor das Dirigentenamt bei *Felix Meritis* abgeben hatte und dessen Nachfolger Johannes Bernhardus van Bree (1801–1857) wenig Interesse an Kompositionen der älteren Generation zeigte. Den letzten Bruch mit dem offiziellen Amsterdamer Musikleben vollzog Wilms selbst im Jahr 1841, als er seine Mitarbeit in der *Maats-*

*chappij tot Bevordering der Tonkunst* (Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst) aufkündigte, deren Mitglied er seit ihrer Gründung 1829 gewesen war, und für die er ebenso akribisch wie selbstkritisch Gutachten schrieb. Seit ca. 1845 von zunehmender Erblindung geplagt ließ er sich auch im Organistenamt immer häufiger durch einen seiner Schüler vertreten; ein Jahr später wurde er von der Kirchengemeinde offiziell pensioniert. Am 19. Juli 1847 starb er im Alter von 75 Jahren.

Wilms' Œuvre umfasst ca. 120 erhalten gebliebene Kompositionen, ca. 35 weitere gelten als verloren. Wenn auch seine patriotischen Lieder zu seinen bekanntesten Werken gehören, so liegt der Schwerpunkt seines Komponierens doch auf der Instrumentalmusik; musikdramatische Werke fehlen vollständig, und geistliche Musik – mit Ausnahme der allerdings gewichtigen späten *Drie geestelyke Liederen* für Bass und Orchester (um 1834) – ist nur durch einige Gelegenheitswerke vertreten. Sein Orchesterwerk umfasst sieben Symphonien (von denen eine als verschollen gilt), mindestens sechs Ouvertüren sowie kleinere Orchesterstücke; an konzertanten Werken sind fünf Klavierkonzerte, zwei *Concertanti* für mehrere Bläser und Orchester sowie je ein Flöten- und Klarinettenkonzert erhalten geblieben; zahlreiche weitere Konzerte, Concertini und *Concertanti* sind verloren. Kammermusik ist durch zwei Klavierquartette, zwei Streichquartette und zwei Klaviertrios vertreten. Etlche Violin- und Klaviersonaten, zahlreiche Werke für Flöte und Klavier sowie Klaviervariationen ergänzen das Bild. Wilms' späte Gelegenheitskantaten harren noch der Aufarbeitung.

Die **Symphonie Nr. 6 d-moll op. 58** entstand 1819. Im Jahr 1820 erhielt der Komponist für das Werk den Ersten Preis eines von der Akademie der Kün-

ste in Gent ausgerichteten Kompositionswettbewerbs. Uraufgeführt wurde sie vermutlich in der Saison 1820/21 in Amsterdam. 1823 erschien sie als sein letztes größeres Orchesterwerk bei Breitkopf & Härtel in Leipzig im Druck. Trotz der Auszeichnung scheint ihr kein großer Erfolg beschieden gewesen zu sein. Man spielte sie nicht einmal im Leipziger Gewandhaus, wo die Aufführung von Orchesterwerken, die in Leipziger Verlagen erschienen waren oder erscheinen sollten, zur Tradition gehörte. Gleichwohl zeigt sie Wilms vollkommen auf der Höhe der Zeit, ganz den Standard erfüllend, den er für sich selbst mit seiner Symphonie c-moll op. 23 (**cpo** 777 209-2) gesetzt hatte. Dieser besteht primär in einer ausgesprochenen Neigung zu motivisch-thematischer Ökonomie sowie in ausgiebiger Verwendung komplexer kontrapunktischer Satztechniken.

In der Langsamen Einleitung des Kopfsatzes (*Adagio*, d-moll,  $\frac{3}{4}$ -Takt) werden bereits einzelne Motive der Themen des schnellen Teils (*Allegro molto e con fuoco*, d-moll, Allabreve) vorweggenommen: die charakteristische kleine (Moll-) Sexte des Hauptthemennachsatzes mit anschließendem Abwärtsgang (1'54; vgl. 0'19) und der Tonleiterlauf des Vordersatzes (1'51; vgl. 0'58), letzterer wird in der Einleitung in kanonischen Einsätzen in den Streichern zu einer ausgedehnten Steigerungspartie genutzt. Der Vordersatz des Hauptthemas (1'51; Wiederholung 4'13) wird nach dem Tonleiterlauf kontrastierend durch große Intervallsprünge vervollständigt. Die Überleitung beginnt als unthematisches Orchestertutti (2'23, Wiederholung 4'45) und bestätigt in Imitationen des Tonleiterlaufs (2'35, Wiederholung 4'56) die neue Tonart F als Tonart des Seitensatzes. Der Nachsatz des von den Holzbläsern eingeführten Seitensatzes (2'44,

Wiederholung 5'06) ist identisch mit dem Abwärtsgang am Ende des Hauptthemas. Bei seiner Wiederholung in den Streichern (2'53, Wiederholung 5'15) mischt erneut der Tonleiterlauf mit. Die nun einsetzende Schlussgruppe (3'02, Wiederholung 5'24) ist zweigeteilt: Einem durch Engführungen kontrapunktisch verdichtet eingeleiteten Teil folgt ein epilogartiger, melodioser Oberstimmensatz in Horn und Holzbläsern (3'53; Wiederholung 6'15). Die Durchführung (6'35) beginnt mit einer veritablen Fuge, deren Subjekt das in seinem zweiten Teil rhythmisch egalisierte Hauptthema darstellt (Tonleiterlauf und große Intervallsprünge), und deren Einsätze eine ausgedehnte Quintfallsequenz (D-G-C-F-B-Es) umschreiben. In einer Art rhythmisch aufgelockertem Zwischenspiel (6'55) werden die Einsatzabstände auf einen Takt verkürzt, bevor aus Tonleiter, schwer lastenden Bläserakkorden und Zwischenspielmotiv ein neues Durchführungsmotiv gebildet wird (7'04). Die folgende Liquidationsphase mündet in eine Scheinreprise des Seitenthemas in B-dur (7'45), die abrupt von Akkordrepetitionen in den Bläsern unterbrochen wird (8'07), in deren Folge der Eintritt der Reprise (8'24) harmonisch vorbereitet wird. Diese verläuft – abgesehen von kleineren Erweiterungen – regelmäßig mit Überleitungstutti (9'01), Seitensatz in D-dur (9'23) sowie Schlussgruppe (9'41) mit nach Moll versetzter epilogartiger Melodie (10'46). Nach einer Fermate setzt eine Coda ein (11'13), welche auf die Akkordrepetitionen vom Ende der Durchführung zurückgreift. Die erneute Präsentation des Hauptmotivs in der Fassung vom Durchführungsbeginn (11'30) leitet die Schlusswendung ein.

Der zweite Satz (*Andante quasi allegretto grazioso*, B-dur,  $\frac{3}{4}$ -Takt) ist seiner Form nach ein »Variationen-Rondo« (Almut Gatz): drei je un-

terschiedlich variierte Refrains rahmen zwei ebenfalls in variativer Beziehung stehende Couplets ein. Zweites Couplet und letzter Refrain sind indes stark erweitert und machen mit 142 Takten ca. 60% des Satzes aus, der so den Charakter einer übergeordneten Zweiteiligkeit gewinnt.

Das in sich kreisende, pastorale Refrainthema ist dreiteilig mit einem in der Parallele g-moll beginnenden Mittelteil (0'32; Reprise 0'57). Das erste Couplet (1'13) beginnt mit einer »heroischen Geste« (Gatz), mit Auftakt und affirmativen Akkorden zu pulsierenden Achteln, moduliert aber alsbald nach d-moll (1'28), ohne eine eigene Thematik zu entfalten. Der zweite Refrain (2'12) lockert – bei weitgehend unveränderter Melodie – die im Anfangsteil homophone Begleitung durch lineare Begleitstimmen in Gegenbewegung und durch durchbrochene Instrumentation auf. Im Schlussteil des Refrains (3'05) wird die Melodie variativ umspielt. Das zweite Couplet (3'18) wechselt tonal nach b-moll; es beginnt wie das erste Couplet mit Akkorden zu Achtelbewegungen im Bass, erweitert diese Geste aber zu einem eigenständigen Formteil mit Mittelteil in es-moll (3'40). Das zweite Couplet endet mit einem ausgedehnten Epilog (4'18), welcher den dritten Eintritt des Refrainthemas (5'01) vorbereitet und diesen durch Liquidation jeglichen thematischen Bezugs als herausgehobenes Ereignis erscheinen lässt. Es tritt dann auch im triumphierenden Orchestertutti ein.

Die schon im zweiten Refrain variierte Wiederkehr des Anfangsthemas wird nun zu einer ausgedehnten Coda (5'30) erweitert, in deren Verlauf nach einer dramatischen Wendung nach b-moll (5'57) der Kopf des Refrainthemas im entfernten Des-dur erscheint (6'08) und einer kurzen Durchführung unterzogen wird (6'16). Ein Epilog (7'09), in

welchem die Grundtonart bestätigt wird und das Anfangsthema gelegentlich als Reminiszenz erscheint (7'24), beschließt den Satz.

Kennzeichnend für das Hauptthema des dritten Satzes (*Scherzo. Allegretto*, d-moll,  $\frac{3}{8}$ -Takt) ist das durch stauende Punktierung bzw. Überbindung hervorgehobene Intervall der kleinen (Moll-)Sexte, das bereits in der Thematik des Kopfsatzes eine herausragende Rolle gespielt hatte. Auch der Kontrapunkt tritt wieder prominent hervor; das Thema wird gleich am Anfang als Kanon von Erster Violine und Bass eingeführt (Da capo 4'30); einige Takte später bildet die Erste Violine einen Kontrapunkt zum Anfangsmotiv im Bass. Im zweiten Scherzoteil kommt es zu vier regelrechten Fugeneinsätzen im Quintabstand (0'58, Da capo 5'03), bevor das kanonische Scherzothema erneut eintritt (1'25, Da capo 5'30). Das Trio in D-dur (2'11) beginnt gleich mit einem kurzen Fugato mit zwei Subjekten, ein Beginn, der im zweiten Trioteil (3'14), in die Dominante versetzt, zum Ausgangspunkt einer Reihe von Quintsequenzen wird, welche zur Reprise des nunmehr die Holzbläsern überlassenen Trioanfangs (3'47) leiten.

Im letzten Satz (*Rondo. Allegro molto*, d-moll,  $\frac{3}{4}$ -Takt) bringt Wilms das Kunststück zustande, einen nahezu monothematischen Rondosatz zu schreiben: Das trotz seiner Moll-Tonalität genretypisch heitere Kehraus-Thema, mit dem der Satz beginnt, beherrscht weite Teile des Satzes, der die fünfteilige Rondo-Anlage mit Elementen der Sonatenform kombiniert. Wie im Kopfsatz beginnt die Überleitung mit einem unthematischen Orchestertutti (0'36), dessen Tonleiterläufe das Hauptthema des Kopfsatzes in Erinnerung rufen. Das erste Couplet (oder, im Sonatensinne, der Seitensatz) verlegt das Refrainthema in die Holzbläser und in die parallele Tonart F-dur (0'57); abgeschlossen



wird es durch eine die neue Tonart bestätigende Schlussgruppe (1'30) und, in der Folge, durch einen Dominantorgelpunkt (1'59), welcher den solistisch in der Klarinette erfolgenden Wiedereintritt des Refrainthemas (2'14) vorbereitet. Das zweite Couplet beginnt mit dem Refrainthema in der Subdominant-tonart B-dur (2'46) und entwickelt sich im weiteren Verlauf zu einer regelrechten Durchführung mit gelegentlich konzertanten Zügen. Der letzte Refrain wechselt triumphal nach D-dur (4'05); er verwendet lediglich die ersten vier Takte des Themas, verkürzt diese weiter auf zwei Takte, um den Satz in einer rauschenden Stretta zu Ende zu bringen.

Zu Wilms' spätesten Orchesterwerken gehören fünf Ouvertüren, deren Kompositionsanlass und Zweckbestimmung unbekannt ist. Überliefert sind sie als undatierte Manuskripte von der Hand des Komponisten. Besetzung und stilistische Eigenheiten machen jedoch eine Entstehung des ältesten dieser Werke frühestens Ende der 1820er Jahre wahrscheinlich. Drei der Werke (in D-dur, Es-dur und f-moll) sind als **Ouverture à grand orchestre** bezeichnet, zwei (in Es-dur und E-dur) als **Concert-Ouverture à grand orchestre**. Alle fünf Ouvertüren verbleiben mit langsamen Einleitungen und mehr oder minder individualisierten Sonatenformen im Rahmen klassischer Normen.

Innere und äußere Indizien ermöglichen indes eine relative Chronologie: Danach ist die hier nicht eingespielte Ouvertüre in D-dur (**epo** 777 209-2) das früheste Werk der Reihe und die **Concert-Ouverture E-dur** das späteste, uraufgeführt drei Jahre vor Wilms Tod, am 16. Februar 1844. Die langsame Einleitung (*Andante*, E-dur,  $\frac{3}{4}$ -Takt) dient zwar ganz traditionell der Festlegung der Grundtonart und der harmonischen Vorbereitung des schnellen Teils; sie evoziert mit diatonischer Melodik, Hornsignalen

und Echoeffekten aber auch eine idyllisch-pastorale Grundstimmung, die zu Beginn des schnellen Teils (*Allegro non troppo*,  $\frac{6}{8}$ -Takt; 1'32) beibehalten wird. Ein ausgedehntes Orchestertutti (2'13) nimmt den Platz der Überleitung ein, während das Seitenthema in H-dur (2'53) den Holzbläsern überlassen wird. Wie es mittlerweile zum Wilms'schen Standard gehört, wird das Seitenthema bei seiner Wiederholung unter Hinzutritt der Streicher vom Hauptthema kontrapunktiert (3'10). Eine die neue Tonart bestätigende Schlussgruppe (3'26) schließt sich an. Mit einem aus dem Seitenthema abstrahierten zweitaktigen Durchführungsmodell beginnt die Durchführung (3'52), in deren weiterem Verlauf nacheinander das Schlussgruppenmotiv (4'04), das Hauptthema (4'13) und wieder die Schlussgruppe (4'35) verarbeitet werden – all das ohne dramatische Gesten oder verdichtende motivisch-thematische Arbeit; die verwendeten Themen und Motive werden verschiedenen harmonischen Kontexten ausgesetzt. Diese Behandlungsweise wird in der Reprise (5'16) weitergeführt; nicht nur wird der Kopf des Hauptthemas abgespalten (5'38) und verschiedentlich harmonisch »beleuchtet«, sondern das Seitenthema wird nach C-dur versetzt und in die tiefen Streicher verlegt (6'17). Erst ein Zwischenruf des Horns (6'34) etabliert die »korrekte« Tonart E-dur, in welcher auch die Schlussgruppe steht (6'56). Der Reprise schließt sich eine Coda (7'20) an, welche nach einer kurzen Entspannungsphase mit neuem Motiv zu einer ausgedehnten Schlussteigerung (7'50) ansetzt.

Könnte man die Concert-Ouvertüre in E-dur als »idyllisch« kennzeichnen, so passt zur **Ouverture Es-dur** das Beiwort »heroisch« am besten. Nicht nur, dass das sowohl die langsame Einleitung als auch den schnellen Teil beherrschende

Hauptthema sich als geradtaktige Version des Dreiklangsmotiv aus dem Kopfsatz von Beethovens *Eroica* präsentiert –, in keiner anderen Ouvertüre treten die Blechbläser derart prominent hervor wie hier. In der langsamen Einleitung (*Adagio*, es-moll,  $\frac{3}{4}$ -Takt) erscheint das spätere Hauptthema anfangs in Moll und im düster rauen Unisono der Streicher, Vorder- und Nachsatz getrennt durch anschwellende Bläserakkorde. Sequenzen des zweitaktigen Themenkopfs bilden die melodische Außenseite einer Modulation zur Dominante, auf welcher der Themenkopf in triumphaler Geste erscheint (1'03). Als Hauptthema des schnellen Teils (*Allegro*, Es-dur,  $\frac{3}{4}$ -Takt; 1'38) wird das Dreiklangsmotiv ergänzt durch eine spielerische Drehfigur in den Holzbläsern. Ein erneutes Unisono des Hauptthemenkopfes kündigt den Beginn der Überleitung an (2'19), welche unter mannigfachen Imitationen und Engführungen des Hauptthemenkopfes zum dominantischen Seitenthema (3'10) führt – eine weit ausschwingende, elegische Melodie im Horn, die in jeder Beziehung zum Hauptthema kontrastiert: kleinintervallig, *legato* und periodisch geschlossen.

Als bald mischt sich der Hauptthemenkopf wieder ein (3'30). Die Schlussgruppe (3'51) greift auf eine Violinfigur der Überleitung (vgl. 2'52) zurück, die, sequenziert, unmerklich in die Durchführung leitet (ca. 4'01), wo sie an späterer Stelle zur Bildung mehrerer Durchführungsmodelle (4'29) genutzt wird, teils kombiniert mit Motiven aus dem Seitenthema, das schließlich als Scheinreprise original (aber in As-dur) im Horn erscheint (5'20). Die Reprise (5'52) ist insofern ungewöhnlich, als aus dem Unisono zu Beginn der Überleitung eine veritable Fuge (6'33) mit sechs Einsätzen und folgenden Engführungen (7'04) erwächst. Unter Verzicht auf Seitenthema

und Schlussgruppe schließt sich eine Coda an (7'42), in welcher der Hauptthemenkopf nach einleitenden Akkordrepetitionen zum Ausgangspunkt einer fulminanten Schlussteigerung wird.

Wenn man nach einem charakteristischen Attribut für die **Ouvertüre f-moll** suchte, so könnte man sie als Wilms' »tragische« Ouvertüre bezeichnen. Düster ist der Tonfall der langsamen Einleitung (*Poco adagio*, f-moll,  $\frac{3}{4}$ -Takt), in welcher einige für die spätere thematische Entwicklung wichtige intervallische Konfigurationen vorgestellt werden: Gleich anfangs Tonwiederholungen im Unisono und in der Folge Sekundabstiege von den charakteristischen Mollintervallen der kleinen Terz und der kleinen Sexte. Demgegenüber präsentiert der schnelle Teil (*Allegro*, f-moll, Allabreve-Takt; 2'14) ein dreiklangsbetontes Hauptthema, in welchem kleine Sexte und kleine Terz nunmehr als Vorhalte Verwendung finden (was allerdings in den Endungen der die Einleitung eröffnenden Periode vorgebildet war). Wie in den anderen Ouvertüren beginnt die Überleitung mit der Wiederaufnahme des Anfangsmotivs im Orchestertutti (2'47). In der Folge allerdings fallen harmonische und thematische Funktion der Überleitung auseinander: Die Paralleltonart As-dur ist längst erreicht (3'18), wenn der Seitensatz in der Klarinette einsetzt (3'43), welcher in Anknüpfung an den Beginn der Langsamen Einleitung durch einige wiederholte Akkorde eingeleitet wird. Das Seitenthema beginnt als rhythmisch strukturierte Tonleiter aufwärts und erweist sich somit als Umkehrung der in der Langsamen Einleitung exponierten abwärts geführten Tonleiterausschnitte. Anschließend werden die Vorhalte aus dem Hauptthema diminuiert und wiederholt; sie erhalten dadurch einen *scherzando*-Charakter. Das Motiv der aufwärts strebenden Tonleiter bestimmt

auch die Schlussgruppe (4'08). Tonwiederholungen im Unisono (4'57) markieren erneut einen formalen Einschnitt, nämlich den Beginn der Durchführung, in welcher das Seitenthema in erster Violine und das Hauptthema im Bass simultan verarbeitet werden (5'06), abgelöst durch ein Streicherunisono zu schwer lastenden Bläserakkorden (5'32). In der Reprise (6'01) steht anstelle der Überleitung die Schlussgruppe in der trugschlüssigen Tonart Des-dur (6'19). Es folgt eine erneute Durchführung des Seitenthemas (6'47), die erst in einer ausgedehnten Modulation nach F-dur zur Ruhe kommt (7'28). In der sich anschließenden Coda werden nacheinander das Seitenthema (7'37) und das Hauptthema (7'51) zur Bildung einer ausgedehnten Schlusssteigerung genutzt.

Will man die Reihe der charakteristischen Einordnungen fortführen, so ließe sich die **Concert-Ouvertüre Es-dur** als Festouvertüre kennzeichnen. Bereits die Einleitung (*Poco adagio*, Es-dur,  $\frac{4}{4}$ -Takt) beginnt mit der mehrfachen Abfolge einer festlichen Fanfare und ruhigen Streicherklängen mit charakteristischem Sextsprung. Aus der Kombination von Fanfarenmotiv und Sextsprung erwächst das majestätische Hauptthema des schnellen Teils (*Allegro brillante*, Es-dur,  $\frac{4}{4}$ -Takt; 1'59). Die Überleitung beginnt als imitatorischer Einsatz des Themenkopfs in Violine und Bass (2'21) und führt über Bläserläufe (2'29) und weitere kanonartige Einsätze in den Streichern (2'45) zum dominantischen Seitenthema (3'31), das, lediglich durch karge *pizzicato*-Akkorde in den Streichern gestützt, in den Holzbläsern erklingt und den Duktus der ruhigen Klänge aus der Einleitung in Erinnerung ruft. Die Schlussgruppe (3'54) nimmt eine Wechselnotenkonfiguration aus dem Hauptthema auf und führt in brillanten Kadenzbewegungen unvermittelt zum

Beginn der Durchführung (4'22), in welcher nacheinander einzelne Motive des Hauptthemas und Teile des Seitenthemas (5'13) verarbeitet werden. Die Reprise (5'57) ist in Hauptthemenbereich und Überleitung stark gekürzt; das Seitenthema setzt ungewöhnlicherweise in der Subdominanttonart As-dur ein (6'38); der triumphale Eintritt der Grundtonart bleibt einer Coda (7'03) vorbehalten, in welcher das augmentierte Seitenthema hymnenartig in den Bläsern simultan zum Hauptthema in den Streichern erklingt. Gesteigert wird der apotheotische Charakter noch durch den Einsatz der Trompeten mit einer Augmentation des Hauptthemenkopfes (7'34). Einer kurzen Phase des Spannungsabbaus (8'00) folgen, unter Rückgriff auf die einleitenden Fanfarentöne (8'09), die Schlussakkorde.

– Bert Hagels

#### Literatur

Ernst A. Klusen, *Johann Wilhelm Wilms und das Amsterdamer Musikleben (1772–1847)*, Buren 1975

Almut Gatz, »Leerstelle – Verfall – Verfrühter Abschied. Formale Grenzgänge im Andante aus Johann Wilhelm Wilms Sinfonie Nr. 6«, in: *Die Tonkunst* 10 (2016), S. 254–262

Gegründet 1952, hat sich das **Münchner Rundfunkorchester** im Laufe seiner über 70-jährigen Geschichte zu einem Klangkörper mit einem enorm breiten künstlerischen Spektrum entwickelt und sich gerade aufgrund seiner Vielseitigkeit in der Münchner Orchesterlandschaft positioniert. Konzertante Operaufführungen im Rahmen der Sonntagskonzerte und die Reihe *Paradisi gloria* mit geistlicher Musik des 20./21. Jahrhunderts gehören ebenso zu seinen Aufgaben wie Kinder- und Jugendkonzerte mit pädagogischem Begleitprogramm, unterhaltsame Themenabende in den Mittwochskonzerten oder die Aufführung von Filmmusik. Dass das Münchner Rundfunkorchester am Puls der Zeit ist, beweist es immer wieder auch mit symphonischen Grenzgängen in Richtung Jazz und anderen Crossover-Projekten.

## Die Chefdirigenten

Erster Chefdirigent des Münchner Rundfunkorchesters war Werner Schmidt-Boelcke (1952–1967), ein Meister der »Gehobenen Unterhaltungsmusik«. Ihm folgte Kurt Eichhorn (1967–1975), der nicht zuletzt einen legendären Orff-Zyklus vorlegte. Heinz Wallberg (1975–1981), Lamberto Gardelli (1982–1985), Giuseppe Patané (1988–1989) und Roberto Abbado (1992–1998) rückten einerseits die Oper stärker in den Vordergrund, erweiterten andererseits aber in den Funkkonzerten bzw. den Promenadenkonzerten auch den Horizont im Bereich der Instrumentalmusik. Von 1998 bis 2004 war Marcello Viotti Chefdirigent des Orchesters. Seine besondere Leidenschaft galt dem französischen und italienischen Opernrepertoire, und auch der Erfolg der zum Heiligen Jahr 2000 gegründeten Konzertsreihe *Paradisi gloria* geht wesentlich auf ihn zurück.

Ulf Schirmer, Künstlerischer Leiter des Münchner Rundfunkorchesters von 2006 bis 2017, setzte Akzente u.a. durch die Uraufführung von Auftragswerken bei *Paradisi gloria* sowie interessante Wiederentdeckungen im Bereich der Oper und Operette. Aktueller Chefdirigent seit der Saison 2017/2018 ist der Kroatie Ivan Repušić. Auf seinen Wunsch hin verpflichtet das Münchner Rundfunkorchester jeweils einen Artist in Residence; nach Marina Rebecka (Sopran), Simone Rubino (Schlagzeug), Emmanuel Pahud (Flöte), Krassimira Stoyanova (Sopran), Dejan Lazić (Klavier) und Radovan Vlatković (Horn) ist dies in der Saison 2023/2024 der Tenor Charles Castronovo.

Erstmals in seiner Geschichte hat das Orchester außerdem zum Beginn der Spielzeit 2021/2022 mit Patrick Hahn einen Ersten Gastdirigenten berufen. In klassischen Programmen oder auch der Space Night in Concert beweist er seine große Bandbreite.

## Nachwuchsförderung / Kinder- und Jugendarbeit

2006 begann das Münchner Rundfunkorchester seine Kooperation mit der Bayerischen Theaterakademie August Everding; regelmäßig wird dabei ein Opernprojekt für die szenische Aufführung im Prinzregententheater erarbeitet. Zum Engagement des Orchesters im Bereich der Nachwuchsförderung gehört daneben die Mitwirkung bei verschiedenen Wettbewerben, darunter der Internationale Musikwettbewerb der ARD. Einen großen Raum nimmt schließlich die Kinder- und Jugendarbeit ein (»Klassik zum Staunen«); diese beruht auf einem Drei-Säulen-Modell mit Lehrerfortbildungen, Schulbesuchen durch die Musikerinnen und Musiker sowie anschließenden Konzerten. Zur festen

Institution ist das Projekt Klasse Klassik geworden, bei dem Schülerinnen und Schüler mit Mitgliedern des Münchner Rundfunkorchesters (und ggf. auch dem BR-Chor) gemeinsam in der Philharmonie im Gasteig bzw. in der Isarphilharmonie im Gasteig HP8 auftreten.

#### Gastspiele, Kooperationen und CD-Einspielungen

Ergänzend zu den Verpflichtungen an seinem Heimatort ist das Münchner Rundfunkorchester regelmäßig bei Gastkonzerten an renommierten Stätten wie dem Festspielhaus Baden-Baden oder dem Goldenen Saal des Wiener Musikvereins sowie bei bekannten Festivals wie dem Kissinger Sommer und dem Festival der Nationen zu erleben. Dabei hat es in jüngerer Zeit mit Künstlern wie Elīna Garanča, Diana Damrau, Klaus Florian Vogt, Mischa Maisky und Veronika Eberle zusammengearbeitet. Highlights waren nicht zuletzt die Konzerte unter der Leitung von Chefdirigent Ivan Repušić in Budapest, Ljubljana und Zagreb sowie die »Klassik in Bayern«-Touren 2022 und 2023. Durch verschiedene Kooperationen ist das Münchner Rundfunkorchester bestens vernetzt. Hervorgehoben sei nur die Zusammenarbeit mit der Stiftung Palazzetto Bru Zane, die sich der Pflege der französischen Musik der Romantik widmet.

Dank seiner CD-Einspielungen ist das Münchner Rundfunkorchester kontinuierlich auf dem Tonträgermarkt präsent. Neben zahlreichen Musiktheater-Gesamtaufnahmen erschienen viele hochkarätige Sängerporträts, etwa mit Anna Bonitatibus, Véronique Gens und Jodie Devos. Die Aufnahme des *Kroatischen glagolitischen Requiems* von Igor Kuljerić wurde u. a. mit dem International Classical Music Award 2021 ausgezeichnet.

Der kroatische Dirigent **Ivan Repušić** (geboren 1978) wurde an der Musikakademie in Zagreb bei Vjekoslav Šutej ausgebildet und verfolgte weitere Studien bei Jorma Panula und Gianluigi Gelmetti. Dazu kamen Assistenzen am Badischen Staatstheater Karlsruhe bei Kazushi Ōno und an der Deutschen Oper Berlin bei Donald Runnicles. Seine eigentliche Karriere startete Ivan Repušić 2002 am Kroatischen Nationaltheater in Split, dessen Chefdirigent und Operndirektor er von 2006 bis 2008 war. Dort erarbeitete er sich insbesondere ein großes italienisches Repertoire, das ihn nach wie vor auszeichnet. Grundlegende Erfahrungen sammelte er auch als Musikalischer Leiter (Music Programme Director) bei den Sommerfestivals in Split und Dubrovnik. Eine lange Freundschaft verbindet ihn mit dem Zadar Chamber Orchestra, dessen Chef er seit 2005 ist. Überdies unterrichtete Ivan Repušić bis 2017 als Lehrbeauftragter an der Akademie der Schönen Künste der Universität in Split.

Von 2010 bis 2013 war Ivan Repušić Erster Kapellmeister und von 2016 bis 2019 Generalmusikdirektor an der Staatsoper Hannover. Zuletzt leitete er dort u. a. *Manon Lescaut*, den *Fliegenden Holländer*, *Salome*, *Aida* und *La damnation de Faust*. 2011 gab Ivan Repušić mit Puccinis *La bohème* sein Debüt an der Deutschen Oper Berlin, wo er seit 2014 Erster ständiger Gastdirigent ist und schon viele zentrale Werke des Repertoires präsentiert hat, darunter *Die Zauberflöte*, *Lucia di Lammermoor*, *Macbeth*, *La traviata*, *Un ballo in maschera*, *Tosca*, *Turandot*, *Cavalleria rusticana/Pagliacci*, *Evgenij Onegin*, *Carmen* und *Tannhäuser*. Des Weiteren war Ivan Repušić beispielsweise an der Bayerischen und der Hamburgischen Staatsoper, der Semperoper Dres-



Münchner Rundfunkorchester



den, der Komischen Oper Berlin und dem New National Theatre Tokyo sowie beim Orchestra sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, beim Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, bei den Brüsseler Philharmonikern, den Prager Symphonikern sowie der Slowenischen Philharmonie und den Zagreber Philharmonikern zu erleben.

Zum Beginn der Spielzeit 2017/2018 übernahm Ivan Repušić das Amt als Chefdirigent des Münchner Rundfunkorchesters. In seinem Antrittskonzert setzte er mit Verdis *Luisa Miller* den Auftakt zu einem Zyklus von frühen und selten gespielten Verdi-Opern, der mit *I due Foscari*, *Attila*, *I lombardi alla prima crociata* und *Ernani* fortgeführt wurde. Die Livemitschnitte davon erscheinen jeweils bei BR-KLASSIK; beim selben Label kam z. B. auch die Aufnahme des *Kroatischen glagolitischen Requiems* von Igor Kuljerić heraus, die u. a. mit dem International Classical Music Award 2021, dem französischen Schallplattenpreis Diapason d'or (Januar 2021) und dem kroatischen Porin 2021 ausgezeichnet wurde. Neue Repertoire-Horizonte eröffnete Ivan Repušić etwa mit der *Johannespassion* von Damian Močnik, die ebenfalls auf CD vorliegt. Weitere Highlights waren Gastspiele in Budapest, Ljubljana und Zagreb, eine Konzertreise mit Diana Damrau sowie 2022 die erste »Klassik in Bayern«-Tour. Zudem wird auf Initiative von Ivan Repušić pro Saison jeweils ein Artist in Residence eingeladen.

2020 erhielt Ivan Repušić für ein Gastspiel mit dem BR-Chor und dem Münchner Rundfunkorchester in Zagreb den Vladimir-Nazor-Preis 2019, einen der wichtigsten Kulturpreise Kroatiens.

Im Juli 2022 hat er seinen zuletzt bis 2023 reichenden Vertrag mit dem BR um drei Jahre, also bis Sommer 2026, verlängert. Zudem ist Ivan

Repušić Chefdirigent der Staatskapelle Weimar (seit 2024/2025) sowie designierter Generalmusikdirektor der Oper Leipzig (ab 2025/2026).



## Johann Wilhelm Wilms Symphony No. 6 in D Minor • Overtures

A few years ago, an academic conference entitled 'Border crossers around 1800' focused on the life and work of Johann Wilhelm Wilms (1772-1847). Indeed, Wilms crossed borders in many ways: in a geographic sense as a German who spent his artistic life in the Netherlands, chronologically as a composer who began writing under the influence of Haydn and Mozart and whose late orchestral works foreshadow the second half of the 19th century. And finally he crossed borders in a biographical sense as a single father of four children. After the early death of his wife he did not remarry contrary to contemporary customs, but according to sources subordinated his artistic endeavours to his family's needs.

Wilms' exact date of birth is unknown. At any rate, he was baptised on 30 March 1772, the fourth child of the Lutheran teacher, sexton and organist Johann Wilms and his second wife Christina née Braches, in Witzhelden, a community in the Duchy of Berg, which is today part of the city of Leichlingen. His mother died when he was four years old. His father married for the third time after being a widower for nine years.

Wilms' childhood and youth must not have been easy; village schoolmasters were chronically underpaid and overwhelmed with work; and in the Wilms household, Johann Wilhelm probably had five other siblings. Nevertheless, his father gave him music lessons; piano and flute were his preferred instruments. Johann Wilhelm's older brother Peter Johann supported his father in this, before the local pastor Johann Gerhard Stolle took over his education. The relationship was apparently very close, for

already as an adolescent, the young Wilms followed his teacher to Lüttringhausen (part of Remscheid) in order to begin there as a music teacher. Maybe due to the fact that he did not find enough students or maybe Wilms found the small town stifling – at any rate, he did not stay long in Lüttringhausen; when he was 17, he moved to Elberfeld (today part of Wuppertal). His older brother Peter Johann had begun a job in the local Lutheran parish school in 1789. But he did not stay there long either; early in the summer of 1791, the 19-year old travelled to Amsterdam, initially just to visit, but in August of that year, Wilms wrote to his father and told him that he wanted to stay in Amsterdam.

The young Wilms apparently took advantage of the opportunities that this Dutch city had to offer. Already in the following concert season, he played second flute in several orchestras. He acquired a number of piano students and took composition lessons from the Saxonian expat Georg Casper Holdermann (1740-1802), who after the death of Joseph Schmitt (1734-91) was probably the most important composer in Amsterdam at the time. Wilms also soon made a name for himself as a pianist. According to an early biography, his improvisations were able to "surprise, astonish and captivate the audience through extremely educated and surprising modulations".

He became a sought-after soloist in the concerts of the *Felix Meritis* and *Hamonica* societies. In 1796, Wilms founded the *Eruditio Musica* concert society together with five like-minded professional musicians. It was the first concert society in Amsterdam to be mainly run by professional musicians, and their programs included Wilms as a pianist and he also increasingly appeared in programs as a composer.

Starting around 1793, his compositions began to appear in print. They immediately also became known beyond Amsterdam. In 1798, one of his works was reviewed in the *Allgemeine Musikalische Zeitung* of Leipzig for the first time, the *Variations on Paisiello's Duet Nel cor più non mi sento* for flute and piano. The dedications of the works published in the following years prove that Wilms had access to the wealthy families who supported Amsterdam's cultural life. In December 1805, he married Nicoletta Theodora Versteegh (1786-1821), the daughter of a wealthy art collector with whom he was friends. Alongside Carolus Antonius Fodor (1768-1846), the conductor of the *Felix Meritis'* concerts (from 1801) and those of *Eruditio Musica* (from 1802), he was now regarded as Amsterdam's most important pianist and composer.

Already in August 1804, Leipzig publisher Ambrosius Kühnel (from 1814 C. F. Peters) contacted him, and starting at the end of 1805, many of his works appeared in the great Leipzig publishing houses including Kühnel, Breitkopf & Härtel and Hofmeister. For some time, and specifically documented in 1814 and 1815, he was also the Amsterdam correspondent for the *Allgemeine Musikalische Zeitung*. In 1808, he was chosen for the newly founded Dutch Royal Institute of Sciences, Letters and Fine Arts. He also had no lack of success. After the end of the wars of liberation, there was a boost in his popularity, as his orchestral variations on the national hymn *Wilhelmus van Nassouwe* became a perennial favourite in the concerts of *Felix Meritis*. He also won a competition with his compositions of two patriotic songs. One of these songs *Wien Neêrlandsch bloed*, even served as the national anthem of the Netherlands until 1932. Despite his growing renown as a composer, he was never able to give up his or-

chestral activities and piano instruction to become a full-time composer. According to his own words, his works were "only fruits of the hours left to me after my varied and tiring daily activities". And he told his colleague Johann Nepomuk Hummel, who was visiting Amsterdam in the autumn of 1823, "I am only a poor musical day labourer."

Strokes of fate then changed his life. On 17 September 1821, his wife Nicoletta Theodora died shortly after giving birth to a stillborn child. Wilms was then a single father of four children, of whom two "could not yet comprehend their loss", as the death announcement states. In the following year, he also had to say farewell to a two-and-a-half year old daughter as well as his father-in-law and friend Dirk Versteegh. He gradually withdrew from public life and secured his professional livelihood by taking on an organist position with the Menno-nite Church *Het Lam* on 1 August 1823. He performed with the *Felix Meritis* orchestra as pianist and second flute for the last time in the first half of 1823, and *Eruditio musica* dissolved after the 1823-24 season due to internal strife. Wilms also gradually stopped composing. From the early 1820s, he concentrated on writing mostly unpublished occasional works, for example for the annual meetings of the philanthropic *Maatschappij tot Nut van't Algemeen* (Society for the Benefit of the General Public), for which he wrote a cantata for soloists, choir and orchestra every year between 1824 and 1838. But he also composed a seventh symphony, the first movement of which was presented to the public in a highly acclaimed performance in Amsterdam in April 1836, as well as five overtures, the occasion and purpose of which are unknown. All of these works remained unpublished during Wilms' lifetime.

After 1823, only a few piano variations, lieder and patriotic songs appeared – especially around the time of the Belgian revolution in 1830. His works gradually disappeared from concert programs; in Leipzig, where his symphonies in the 1810s had aroused great interest, no more works of his were performed after 1820. Even in Amsterdam, where the numbers of performances of his pieces exceeded those of Beethoven's in the 1820s, interest in his works gradually declined. His contemporary Carel Anton Fodor stepped down from conducting the *Felix Meritis* concerts in 1830 and his successor, Johannes Bernhardus van Bree (1801-1857) had little interest in the compositions of the older generation. Wilms' final break with the official music scene in Amsterdam took place in 1841, when he resigned from *Maatschappij tot Bevordering der Tonkunst* (Society for the Promotion of Music), of which he had been a member since its founding in 1829 and for whom he had written meticulous and also self-critical reviews. Starting in 1845 he became increasingly blind and he had to often send his students to play the organ in his stead; a year later, he officially retired from his church position. On 19 July 1847, he died at the age of 75.

About 120 compositions have survived from Wilms' oeuvre and 35 other pieces or so are regarded as lost. Even if his patriotic songs are among his best known works, the main focus of his output was instrumental music; he wrote no operas and he only wrote a few occasional works of sacred music – with the exception of the weighty *Drie geestelyke Liederen* for bass and orchestra (around 1834, a late work). His orchestral works include seven symphonies (of which one has not survived), at least six overtures as well as smaller orchestral pieces; five piano concertos, two concertante pieces for

several winds and orchestra, a flute concerto and a clarinet concerto have survived; numerous other concertos, concertinos and concertantes have been lost. His chamber music includes two piano quartets, two string quartets and two piano trios. Numerous violin and piano sonatas, several works for flute and piano as well as piano variations complete the picture. Wilms' late occasional cantatas are still awaiting rediscovery.

His **Symphony No. 6 in D Minor Op. 58** was written in 1819. In 1820, the work was awarded first prize at the composition competition of the Ghent Academy of Arts. It likely had its premiere during the 1820-21 season in Amsterdam. It was published in 1823 by Breitkopf & Härtel in Leipzig as his last large work. Despite the award, it only enjoyed modest success. It was not even played in the Leipzig Gewandhaus, where traditionally the premiere of orchestral works that were published in Leipzig were performed. Nevertheless, it shows Wilms at the height of his powers, completely living up to the standard he had set for himself with his *Symphony in C Minor Op. 23* (cpo 777 209-2). It was written first and foremost with a particular tendency towards motivic and thematic economy and with the extensive use of complex contrapuntal harmonic techniques.

In the slow introduction of the first movement (*Adagio*, D Minor,  $\frac{3}{4}$  time), the individual motifs of the themes of the fast section (*Allegro molto e con fuoco*, D Minor, *alla breve*) are anticipated. The characteristic minor sixth of the main theme's last motif is followed by a descending passage (1'54; cf. 0'19) and the scale run of the antecedent motif (1'51; cf. 0'58). The latter is used in the introduction for canonical entrances in the strings, growing throughout an extended progression. The anteced-

ent of the main theme (1'51; recap 4'13) is completed by the use large intervallic leaps as a contrast after the scale run. The transition begins as an athematic orchestral tutti (2'23, recap 4'45) and confirms the new tonality of F Major as the key of the secondary theme in imitation of the scale run (2'35, recap 4'56). The ending motif of the secondary theme introduced by the woodwinds (2'44, recap 5'06) is identical with the descending passage at the end of the main theme. The scale runs are mixed in during its repeat in the strings (2'53, recap 5'15). The final section (3'02, recap 5'24) is divided into two parts – the first is an introduction written in a contrapuntal condensed manner followed by an epilogue-like structure with the melodic upper voices in the horns and woodwinds (3'53; recap 6'15). The development (6'35) begins with a veritable fugue whose second part features a rhythmically equalised version of the main theme (scale run and large intervallic leaps), and whose entrances form a sequence of descending fifths (D-G-C-F-B-flat-E-flat). In a kind of rhythmically loose intermezzo (6'55) the duration between the entrances are shortened by one measure, before a new developmental model is formed using the scale, heavy wind chords and intermezzo-like motifs (7'04). The following phase of distillation flows into a false recapitulation of the secondary theme in B-flat Major (7'45), which is abruptly interrupted by repeated chords in the winds (8'07), during which the entrance of the recapitulation (8'24) is harmonically prepared. Apart from minor expansions, this is written as a straight forward recap with transitions in tutti (9'01), the secondary theme in D Major (9'23), and the final section (9'41) with an epilogue-like melody set in minor (10'46). The coda (11'13) begins after a fermata and includes chordal repetition taken from the end of the devel-

opment. Another presentation of the main theme in the version from the beginning of the development (11'30) introduces the final phrase.

The second movement (*Andante quasi allegretto grazioso*, B-flat Major,  $\frac{3}{4}$  time) is in 'variation rondo' form (Almut Gatz): three differently varied refrains serve as a frame for two couplets that are also varied to one another. The second couplet and last refrain are greatly expanded and, at 142 bars, make up about 60% of the movement, which lends the movement a kind of overall two-part structure. The circling, pastoral theme of the refrain is in three sections with the middle section beginning in the parallel tonality of G Minor (0'32; recap 0'57). The first couplet (1'13) begins with a "heroic gesture" (Gatz) with an upbeat and affirmative chords followed by pulsing eighth notes. This quickly modulates to D Minor (1'28) without unfolding its own theme. In the second refrain (2'12), the homophonic accompaniment of the opening section – with a largely unchanged melody – is loosened through the use of accompanying lines of contrary voices and a more open instrumentation. The melody sounds in variation in the final section of the refrain (3'05). The second couplet (3'18) changes tonality to B-flat Minor; just as the first couplet, it begins with chords over an eighth-note movement in the bass and then expands the gesture to become an independent section with a middle part in E-flat Minor (3'40). The second couplet ends with an extended epilogue (4'18) which prepares the third entrance of the refrain theme (5'01) and this appears as a featured event, dispensing with any thematic reference. Then a triumphal orchestral tutti sounds. The varied return of the opening theme in the second refrain is expanded to become an extended coda (5'30), which takes a dramatic turn to B-flat

Minor (5'57) followed by the return of the opening of the refrain theme in the distant key of D-flat Major (6'08) and a short development section (6'16). An epilogue (7'09) which confirms the basic tonality and the opening theme occasionally appears as a reminiscence (7'24) to conclude the movement.

The main theme of the third movement (Scherzo. *Allegro*, D Minor, 6/8-time) is characterised by a held-back dotted rhythm tied over to the featured minor sixth interval, which had already played an outsized role in the themes of the first movement. The counterpoint here is also prominent again; the theme is introduced immediately at the beginning as a canon between the first violins and the bass (da capo 4'30); several bars later, the first violins form a counterpoint to the opening motif in the bass. In the second part of the scherzo, there are four true fugal entrances a fifth apart (0'58 da capo 5'03), before the canonical scherzo theme sounds again (1'25 da capo 5'30). The Trio in D Major (2'11) immediately begins with a short fugato with two subjects, the beginning of which is the starting point for a sequence of fifths in the second part of the Trio (3'14), now set in the dominant. This leads to the repeat of the Trio (3'47) which is now assigned to the woodwinds.

In the last movement (Rondo. *Allegro molto*, D Minor, 2/4-time) Wilms achieves the feat of writing a virtually monothematic Rondo movement. Despite its tonality in minor, he composes a cheerful finale theme typical for the genre to begin the movement. This theme dominates most of the movement, combining the five-part Rondo form with elements of sonata form. Just as in the first movement, the transition begins with a non-thematic orchestral tutti (0'36), whose scale runs recall the main theme of the first movement. In the first couplet (or, in terms of sonata form, the secondary

theme) the refrain theme is given to the woodwinds in the parallel key of F Major (0'57); it is concluded by a final section confirming the new key (1'30) and, subsequently, a dominant pedal point (1'59), which prepares the solo entrance of the refrain theme in the clarinet (2'14). The second couplet begins with the refrain theme in the sub-dominant key of B-flat Major (2'46) and grows into a full-blown development with occasional concertante traits. The last refrain modulates triumphantly to D Major (4'05); it only uses the first four bars of the theme and shortens it again to two bars in order to bring the movement to an end with an intoxicating stretta.

Among Wilms' later orchestral works are five overtures whose compositional occasion and purpose are unknown. They have survived as undated manuscripts in the composer's own hand. However, the scoring and the stylistic characteristics point make it likely that the oldest of these works was not written before the late 1820s. Three of the works are described as **Ouverture à grand orchestre** (D Major, E-flat Major, and F Minor), and two (in E-flat Major and E Major) are entitled **Concert-Ouverture à grand orchestre**. All five overtures are written with slow introductions and more or less in individualised sonata forms within the framework of classical norms.

There are internal and external indications that allow for a relative chronology. The **Overture in D Major** not recorded here (*epo* 777 209-2) is thus the earliest work of the five and the **Concert Overture in E Major** is the latest. It was premiered on 16 February 1844, three years before Wilms' death. The slow introduction (*Andante*, E Major, ¾ time) serves to establish the tonality in the traditional manner and to harmonically prepare for the fast section; but it also evokes an idyllic and pastoral

mood with its diatonic melodies, horn signals and echo effects that are maintained at the beginning of the fast section (*Allegro non troppo*,  $\frac{3}{8}$  time; 1'32). An extended orchestral tutti (2'13) replaces the transition, and the secondary theme in B Major (2'53) is assigned to the woodwinds.

As has become standard for Wilms, the repeat of the secondary theme is written with a contrapuntal entrance of the strings (3'10). The final section follows (3'26), confirming the new tonality. The development section begins with a two-bar model derived from the secondary theme (3'52). The motif of the final section (4'04), the main theme (4'13) and again the final section (4'35) are then developed in turn – all without dramatic gestures or condensing the motifs and themes; instead, they are used to elucidate various harmonic contexts. This treatment continues in the recapitulation (5'16); not only is the beginning of the main theme split off (5'38) and harmonically “illuminated” in various ways, but the secondary theme is now set in C Major and assigned to the low strings (6'17). Only with an intermittent horn call (6'34) is the “correct” tonality of E Major established, the same key as the final section (6'56). The recap is followed by a coda (7'20) which, after a short respite of repose, continues with a new motif and an extended culmination to finish (7'50).

If we describe the Concerto Overture in E Major as “idyllic”, then we can call the **Overture in E-flat Major** “heroic”. Not only does the main theme, which dominates both the slow introduction and the fast section, present itself as an even-bar version of the triad motif from the first movement of Beethoven's *Eroica* – in no other overture do the brass instruments feature as prominently as here. In the slow introduction (*Adagio*, E-flat Minor,

$\frac{3}{4}$  time) the main theme initially appears in minor in a darkly murmuring unison of the strings, and the first and second parts are separated by swelling wind chords. Sequences of the two-bar subject form the melodic modulation to the dominant, where the subject again appears in a triumphant gesture (1'03). In the main theme of the fast section (*Allegro*, E-flat Major,  $\frac{3}{4}$  time; 1'38) a playful turning figure in the woodwinds is added to the triad motif. A renewed unison of the main theme announces the beginning of the transition (2'19), which leads to the secondary theme in the dominant (3'10) with multiple imitations and abridgements of the main theme – a broadly oscillating, elegiac melody in the horn that contrasts with the main theme in every respect: small intervals, legato and in a closed period. The main theme soon intervenes again (3'30). The final section (3'51) draws on a violin figure from the transition (cf. 2'52), which, sequenced, leads imperceptibly into the development (ca. 4'01). It is later used to form several models (4'29), partly combined with motifs from the secondary theme. Finally, the figure appears in the horn (5'20) as a false recapitulation in the original (but in A-flat Major). The recapitulation (5'52) is unusual in the fact that the unison at the beginning of the transition grows into a veritable fugue (6'33) with six entrances and subsequent diminutions (7'04). The secondary theme and final section are omitted and the coda follows straightaway (7'42). The main theme, after introductory repeated chords, becomes the starting point for a brilliant final climax.

If there is a characteristic attribute for the **Overture in F Minor**, then we can say that it is Wilms' “tragic” overture. The mood of the slow introduction (*Poco adagio*, F Minor,  $\frac{3}{4}$  time) is dark. Here,

several of the intervallic configurations important for later thematic development are introduced. Right at the beginning, there are repeated notes in unison and a descending sequence of seconds in the characteristic intervals of the minor third and the minor sixth. In contrast, the fast section (*Allegro*, F Minor, *allabreve*; 2'14) presents a main theme that emphasises triads, in which the minor sixth and minor third are only used as appoggiaturas (although this was anticipated in the period endings in the introduction). As in the other overtures, the transition begins with the repeat of the opening motif in an orchestral tutti (2'47). However, the harmonic and thematic functions of the transition dissipate. The parallel key of A-flat Major has long been established (3'18) by the time the thematic secondary theme begins in the clarinet (3'43). This is introduced by several repeated chords which refer to the beginning of the slow introduction.

The secondary theme begins as a rhythmically structured ascending scale and thus proves to be the retrograde of exposed descending scale excerpts from the slow introduction. Afterwards, the appoggiaturas from the main theme are condensed and repeated, lending them a scherzando character. The motif of the ascending scale is also characteristic of the final theme (4'08). Repeated notes in unison (4'57) represent a formal break which mark the beginning of the development, in which the secondary theme in the first violin and the main theme in the bass are developed simultaneously (5'06). This is soon replaced by a string unison followed by heavy wind chords (5'32). In the recapitulation (6'01), the deceptive tonality of D-flat Major (6'19) appears instead of the transition to the final section. A new development of the secondary

theme follows (6'47), which only comes to rest after an extended modulation to F Major (7'28). In the coda that follows, the secondary theme (7'37) and the main theme (7'51) are used successively to form an extended final culmination.

If we continue with our character descriptions of the works, the **Concert Overture in E-flat Major** could be described as a "festive" overture. The introduction (*Poco adagio*, E-flat Major,  $\frac{4}{4}$  time) begins with a repeated sequence of a festive fanfare and restive string sounds with a characteristic leap of a sixth. The majestic main theme of the fast section (*Allegro brillante*, E-flat Major,  $\frac{4}{4}$  time; 1'59) grows out of the combination of the fanfare motif and the leap of a sixth. The transition begins as an imitative use of the first part of the theme in the violin and bass (2'21) and leads via wind runs (2'29) and further canon-like entrances in the strings (2'45) to the dominant secondary theme (3'31). This is supported only by sparse *pizzicato* chords in the strings and is heard in the woodwinds, recalling the style of the calm sounds from the introduction.

The final section (3'54) is a configuration of alternating notes from the main theme, immediately leading to the beginning of the development with brilliant cadences (4'22), in which individual motifs from the main theme and parts of the secondary theme (5'13) are developed in turn. The recapitulation (5'57) is greatly abridged in the main theme section and transition; the secondary theme makes an unusual entrance in the subdominant key of A-flat Major (6'38); the triumphant entry of the home key is reserved for the coda (7'03), in which the augmented secondary theme is heard in the winds like a hymn at the same time as the main theme in the strings. The mood of apotheosis is heightened by

the use of the trumpets in an augmentation of the first part of the main theme (7'34). A short phase of repose follows (8'00) before the final chords of the introductory fanfare (8'09) sound.

– Bert Hagels

– References:

Ernst A. Klusen, *Johann Wilhelm Wilms und das Amsterdamer Musikleben (1772-1847)*, Buren 1975

Almut Gatz, "Leerstelle – Verfall – Verfrühter Abschied. Formale Grenzgänge im Andante aus Johann Wilhelm Wilms' Sinfonie Nr. 6", in: *Die Tonkunst* 10 (2016), Pgs. 254-262

Founded in 1952, the **Munich Radio Orchestra** can look back on a history of more than 70 years during which it has evolved into an ensemble with a vast artistic range and a versatility that ensures its place in Munich's orchestral landscape. Concert performances of opera with outstanding vocalists (in the Sunday concerts) and sacred music of the 20th and 21st centuries (in the *Paradisi Gloria* series) are no less part of its philosophy than educational outreach concerts for children and young adults, entertaining thematic concerts in its Wednesday series and live performances of film scores. Its other crossover programmes, from jazz to video game music, demonstrate time and again that the Munich Radio Orchestra stands at the cutting edge of our era.

#### The Principal Conductors

The first principal conductor of the Munich Radio Orchestra was Werner Schmidt-Boelcke (1952–67), a master of "superior light music". He was followed by Kurt Eichhorn (1967–75), famed among other things for a legendary Orff cycle. Heinz Wallberg (1975–81), Lamberto Gardelli (1982–85), Giuseppe Patané (1988–89) and Roberto Abbado (1992–98) placed a sharper focus on opera while expanding the orchestra's range in instrumental music with concert broadcasts and promenade concerts. From 1998 to 2004 the principal conductor was Marcello Viotti, a man with a special passion for French and Italian opera. The success of the *Paradisi Gloria* concert series, founded in the sacred year 2000, was also largely his doing. Ulf Schirmer, the artistic director



from 2006 to 2017, placed fresh accents with world premières of newly commissioned works in the Paradisi Gloria series and interesting rediscoveries from the opera and operetta repertoires. The new chief conductor since the 2017/18 season is the Croatian Ivan Repušić. At his request the orchestra has instituted an annual artist-in-residence programme (Marina Rebeka; Simone Rubino; Emmanuel Pahud; Krassimira Stoyanova; Dejan Lazić; Radovan Vlatković; 2023/2024: Charles Castronovo).

For the first time in its history, the orchestra has also appointed a principal guest conductor, Patrick Hahn, at the beginning of the 2021/2022 season. He demonstrates his wide range in classical programs or the Space Night in Concert.

### Promotion of Young Artists

In 2006 the Munich Radio Orchestra launched a long-term collaboration with the August Everding Theatre Academy, in which operas are prepared on a regular basis for stage productions in Prince Regent's Theatre. Another sign of its commitment to young artists is its involvement in various competitions, including the Munich International Competition (ARD-Musikwettbewerb). Finally, much of its time is devoted to work with children and young adults, based on a "triple tier" model of advanced teacher training courses, school visits by musicians and follow-up concerts. Another permanent institution is the "Klasse Klassik" project, in which school-children appear alongside members of the Munich Radio Orchestra (and sometimes the Bavarian Radio Choir) in the Munich Philharmonie.

### Guest Performances, Collaborations, CD Recordings

The Munich Radio Orchestra's activities on its home turf are regularly augmented by guest appearances in such renowned venues as Baden-Baden Festival Hall, the Golden Hall of the Vienna Musikverein, the Bad Kissingen Summer Festival and the Festival of the Nations in Bad Wörishofen. On these occasions it has performed with artists of the stature of Diana Damrau, Leo Nucci, Klaus Florian Vogt, Mischa Maisky and Veronika Eberle. Further highlights in recent times were guest performances in Budapest, Ljubljana and Zagreb or the tours "Klassik in Bayern" in 2022 and 2023.

The Munich Radio Orchestra works closely with affiliated institutions and ensembles throughout the region as well as beyond the borders of Bavaria. The collaboration with the Foundation Palazzetto Bru Zane, which is dedicated to promoting the heritage of French Romantic music, is especially noteworthy.

Thanks to its CD recordings, the Münchner Rundfunkorchester maintains a continuous presence on the audio market. Particularly worthy of mention here are numerous complete opera recordings like Jakov Gotovac's *Ero the Joker* and Verdi's *Attila* as well as prestigious "singer portraits", including those of artists like Anna Bonitatibus, Véronique Gens and Jodie Devos. The recording of Igor Kuljerić's *Croatian Glagolitic Requiem* has won several prizes, for example the International Classical Music Award 2021.

Croatian conductor **Ivan Repušić** (born in 1978) received his education at the music academy in Zagreb studying with Vjekoslav Šutej and later with Jorma Panula and Gianluigi Gelmetti. He became assistant to Kazushi Ōno at the Karlsruhe State Theater and to Donald Runnicles at the Deutsche Oper Berlin.

Ivan Repušić started his career in 2002 at the Croatian National Theater in Split and was chief conductor and opera director from 2006 to 2008. He developed a large Italian repertoire during that time, for which he is still known. He gained more experience as the music director of the summer festivals in Split and Dubrovnik. He has also had a long friendship with the Zadar Chamber Orchestra, which he has directed since 2005. Beyond these, Ivan Repušić was a lecturer at the Academy of Fine Arts at Split University until 2017.

From 2010 to 2013, Ivan Repušić was conductor at the Hannover State Theater, becoming its music director from 2016 to 2019. There he conducted *Manon Lescaut*, *The Flying Dutchman*, *Salome*, *Aida* and *La damnation de Faust*, among others. In 2011, Ivan Repušić made his debut at the Deutsche Oper Berlin with Puccini's *La Bohème*, where he has been principal guest conductor since 2014. He presented many standard works of the repertoire there such as the *Magic Flute*, *Lucia di Lammermoor*, *La Traviata*, *Un ballo in maschera*, *Tosca*, *Turandot*, *Cavalleria rusticana/Pagliacci*, *Eugene Onegin*, *Carmen*, *Tannhäuser* and *The Flying Dutchman*. Ivan Repušić has also appeared at the Bavarian and Hamburg State Operas, the Semperoper Dresden, the Komische Oper Berlin and the New National Theatre Tokyo as well as the Orchestra sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, Berlin Radio Symphony Orchestra, the Brussels Philhar-

monic, the Prague Symphony, the Slovenian Philharmonic and the Zagreb Philharmonic.

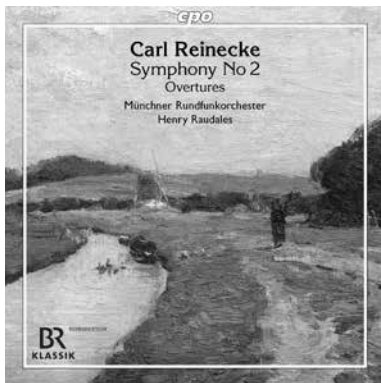
Starting with the 2017-18 season, Ivan Repušić has been the chief conductor of the Munich Radio Orchestra. In a cycle of early and seldom-performed Verdi operas, he has thus far presented *Luisa Miller*, *I due Foscari*, *Attila*, *I lombardi alla prima crociata* and *Ernani*. Each of these has been broadcasted live on BR-KLASSIK; the same label has released the recording of the *Croatian Glagolitic Requiem* by Igor Kuljerić, which won the International Classical Music Award in 2021. Ivan Repušić has also conquered new repertoire such as the *St. John's Passion* by Damian Močnik, which has also been recorded. Other highlights include guest appearances in Budapest, Ljubljana and Zagreb, a tour with Diana Damrau and in 2022 the first "Classical Music in Bavaria" tour. Also, at the initiative of Ivan Repušić, an Artist in Residence is invited each year.

In July 2022, Ivan Repušić extended his contract with the Bavarian Radio until the summer of 2026. Ivan Repušić is also chief conductor of the Weimar State Orchestra (since 2024/2025) and the designated music director of the Leipzig Opera (starting in 2025/2026).



Already available

**cpo** 555 372-2



Already available

**cpo** 555 115-2

---

**cpo** 555 472-2

Co-Production: **cpo**/BR-KLASSIK

Recorded: Bayerischer Rundfunk, Studio 1, München, 15-18 February 2021 / 09-11 June 2021

Executive Producers:

Burkhard Schmilgun (**cpo**) / Veronika Weber, Florian Lang (BR/Münchner Rundfunkorchester)

Recording Producer: Ephraim Hahn

Recording Engineer: Klemens Kamp

Publisher: Ries & Erler

Cover: »Die Antoniuswaage auf dem Nieuwmarkt in Amsterdam«, ca. 1800,

by Hubert Pieter Schouten (1747-1822), Öl auf Eichenholz, Museum Kunstpalast Düsseldorf

© Photo: akg-images, 2024

Photography: Felix Broede (pp. 14/15), Damil Kalogjera (p. 28)

English Translation: Daniel Costello

Design: Lothar Bruweleit

**cpo**, Lübecker Straße 9, 49124 Georgsmarienhütte, Germany

© 2024 – Made in Germany



Ivan Repušić

**cpo** 555 472-2