

JOHANN WILHELM
WILMS

PIANO QUARTETS
PIANO TRIO

G.A.P. Ensemble

Emilio Percan *violin*

Oriol Aymat Fusté *cello*

Luca Quintavalle *fortepiano*

Christian Euler *viola*

Johann Wilhelm Wilms (1772-1847)

Piano Quartet in C Op.22*

1. Allegro	11'33
2. Adagio	6'32
3. Scherzando: Allegro-Trio	3'11
4. Polonaise: Allegretto	8'19

Piano Trio in C Op.4

8. Allegro	9'43
9. Un poco Adagio	4'54
10. Rondo Allegro	5'23

Piano Quartet in F Op.30*

5. Adagio-Allegro	15'03
6. Larghetto	7'53
7. Allegro	7'26

G.A.P. Ensemble

Emilio Percan *violin* (Gabriel David Buchstetter, 1770)

Oriol Aymat Fusté *cello* (Urs Mächler, 2002)

Luca Quintavalle *fortepiano* (Conrad Graf, Opus 645, 1821-1822)

Christian Euler *viola* (Francesco Goffriller, 1709-1739)

In 1807, the *Allgemeine musikalische Zeitung* described the composer **Johann Wilhelm Wilms** as “one of the most ingenious, spirited, and best educated artists” of his generation. Undoubtedly, this contemporary of Beethoven was among the most important composers in the Netherlands during his lifetime.

Born in 1772 near Solingen, Germany, in the small village of Witzhelden, the son of a Lutheran schoolmaster and organist, Wilms went to Amsterdam in 1791 and made a name for himself as an outstanding improviser on the piano and as a flautist in various orchestras in the city. He increased his fame by performing his own and others' piano concertos (especially with the Felix Meritis Orchestra) and as a teacher of piano and composition. From 1793, thanks to the first publications of his works, he became an appreciated composer beyond the borders of his adopted country, Holland, and his music was also performed in Leipzig, Breslau, and Prague.

Throughout his life, Wilms was committed to improving conditions in orchestras and for musicians. In 1796, he founded the *Collège Eruditio Musica* with other musician friends, a self-managed ensemble that represented an interesting alternative in Amsterdam's concert life. Wilms wrote numerous works for this ensemble, including his Op.9, a symphony in C major, which immediately gained him international recognition. In 1808, he was appointed a member of the Academy of Sciences, Literature and Fine Arts in Amsterdam. In 1816, he won the public competition for the new Dutch anthem “Wien Neêrlands bloed”, which remained the national anthem until 1932. In 1820, his Symphony No.6 in D minor won first prize at the Société des Beaux-Arts Ghent. New works by this composer were therefore eagerly awaited.

However, Wilms was only partly able to fulfil these desires because, in addition to his work as a teacher and flutist, he was busy ensuring his family's livelihood. (As he told Hummel in 1823, he was “just a poor musical day labourer”.) Unfortunately, the publishers tried make up for the lack of new music by publishing some of his early works and some of his didactic compositions. These disappointed the musical public and compromised his growing fame. Family tragedies also struck during this period. In 1821, his son was stillborn and a few weeks later, his young wife, barely 35 years



Recording: 22-23, 25-26 October 2021, Klaus-von-Bismarck-Saal, WDR Funkhaus Köln, Germany

Executive producer: Richard Lorber

Recording producer: Stephan Hahn

Recording engineer: Jens Digel

Editing: Angelika Hessberger

Piano tuner: Alexander Fiedler

Cover: © HalsLens/Dreamstime.com

Artist photos: © Maja Argajjeva (Ensemble), © Wildundleise (Euler)

© A Westdeutsche Rundfunk Cologne Production, 2021

© 2023 Brilliant Classics

old, also died. The following year, his two-year-old daughter died, as did his close friend and father-in-law Dirk Versteegh. He gradually withdrew from public concert life, giving up his position as flutist in the Felix Meritis Orchestra and taking up the post of organist for a Mennonite congregation instead. In 1846, Wilms also gave up his position as organist: at the age of 74, he was exhausted and almost blind, and had already had to be replaced several times in previous years. Only a year later, on 19 July 1847, Johann Wilhelm Wilms died in Amsterdam.

Both the *Quartet in C major* (composed between 1800 and 1806) and the *Quartet in F major* (composed before 1812) were dedicated to his pupil Mademoiselle E. Meyer. The Hummel publishing house published Op.22 in 1808. A new edition was published in 1812 by Hofmeister in Leipzig, where Op.30 was also released in the same year. Op.22 is a chamber work in four movements in which the piano plays the role of 'primus inter pares', while Op.30, in three movements, is more appropriately a piano concerto with string trio accompaniment, thus echoing a form particularly cultivated in the pre-classical period by Johann Christian Bach. While still fully adhering to the spirit of the 18th century, especially from a formal point of view, these are works that, in terms of intensified virtuosity and harmonic freedom, can be compared to the compositions and style of composers such as Franz Danzi, Anton Eberl, Jan Ladislav Dussek and Carl Maria von Weber. Wilms was not only a flutist and pianist, but also a master of instrumentation. More than other composers of his time, he managed to maintain the difficult balance between the concertante piano, which mostly shines and triumphs, and the strings, which ably accompany the piano while still enjoying their share of prominence as soloists. All three compositions are characterised by a rhetorically incisive, ear-catching beginning.

The Quartet Op.30 begins dramatically with an introductory adagio in F minor ("the most pathetic of all tonalities"- Grétry, *Memoires, ou Essais sur la Musique*, vol.2. Paris 1797; "the highest expression of pain"- Knecht, *Allgemeiner musikalischer Katechismus*, Biberach 1803). The adagio ends on a C dominant seventh chord arpeggio that covers the whole range of the piano and then flows into an F Major allegro in sonata form that reminds us of Cramer's description of

this key (*Etwas von Toenen und Tonarten in Magazin der Musik*, Hamburg 1786): "All grandeur is gone; gentle dignity and sweet smile stands out unmistakably." The first theme of this Allegro bears a striking resemblance to the second theme of the first movement of Op.22, and the second theme, a lyrical chorale, recalls certain Schubertian stylistic features. Of note is the richness and originality of the coda which, as in the concluding Rondo, is much larger than expected. The following tripartite Larghetto opens with a serene melody whose peace is abruptly interrupted by a dramatic episode in G minor. This theme is then transposed in a variety of tonalities (in the middle section even in remote keys such as G flat minor and D flat major) thus presenting all its shadows and facets, ending in an ethereal, dreamy coda. This colouristic-harmonic sensitivity of Wilms brings him closer again to the Schubertian compositional sensibility. The ironic Rondo frees itself from the risk of monotony with virtuosic Biedermeier episodes, bucolic oases, sudden episodes in minor, and cadenzas that suspend the pastoral regularity of the 6/8, creating ripples and questioning moments of great fascination.

The *Quartet Op.22* opens with a disruptive bang, the note G played simultaneously by all four instruments, creating an effect of surprise reminiscent of the beginnings of some of Haydn's symphonies. There follows a brief episode of improvisational character by the piano for essentially 12 bars in the harmonic dominant before the strings present the thematic material and give the real start to this first movement in sonata form. Although the motivic material is rather simple, Wilms' constant search for the colours and affects of the different tonalities and harmonies, interspersed with more markedly virtuosic and dramatic episodes, allows the musical discourse to remain constantly interesting and challenging.

The tripartite second movement, featuring a lyrical cantabile theme in richly ornamented A flat major, has an interesting dramatic middle section in G# minor (enharmonic of the more "obvious" A flat minor), the tonality so effectively described by Schubert (*Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, published in Wien 1806, written in 1784/85) as: "Grumbler, a heart squeezed to the point of suffocation, laments of misery which sigh at the sharp and difficult struggle - in a word, everything that

rings of painful labour is this key's colour." A broad and interesting written cadenza for the piano leads us back to the opening tonality and the A-prime section. The intensity and richness of the first two movements leads to a somewhat folksong-like and playful scherzo, followed by a trio which begins almost imperceptibly, full of wit, giving rise to a movement that once again reminds us of Wilms' stylistic proximity to Schubertian sensibility. The final Polonaise develops with even greater conviction the folksong-like and ironic characters of the third movement, enriching them with those virtuosic, dramatic (the episode in C minor) and rhetorical (pauses and suspensions) elements typical of this composer.

The *Trio pour le Clavecin (ou Pianoforte), accompagné d'un Violon & Violoncelle* in C Major, on the other hand, is still strongly influenced by the Mozart model. Published in 1799, it is the first chamber work by this composer to be printed. We note from the title the interchangeability of the keyboard instruments (piano or harpsichord) and the presence of the two stringed instruments still listed as "accompanying" instruments. Here too, the beginning is rhetorically very incisive, a sort of question-and-answer game that will permeate the entire movement, where the dynamic contrasts and the "fermatas" demonstrate an influence traceable to the style of the Mannheim school. In the extremely dramatic first section of the tripartite second movement, silences interrupt a melodic line of great intensity and beauty, reminding us of one of the most widespread and typical scenic situations in Italian musical theatre in the late 18th/early 19th century: the prison scene. The prevalence of this dramatic situation derives from the profound converging aesthetic and cultural changes of this period (such as Ossianic primitivism, nocturnal and sepulchral poetry, idyllic-melancholic poetry, and Wertherism) alongside the tragic political and social factors caused by the French Revolution, the Restoration, and the *Ancien Régime*.

The lovely middle section in C major acts as an innocent reminiscence of the beauty and tranquility of the past. This movement, however, ends by remaining suspended on a dominant chord that flows into a final rondo full of vitality, again woven with popular elements (the episode in A minor *all'ungherese*, another characteristic theme

of the time) and harmonic suspensions, interruptions of the musical conversation full of charm and irony.

Special mention must be made of Wilms' unusual use of pedaling "senza sordini" ("without dampers", "with the sustain pedal"), used often and in a very extreme manner. He creates overlapping dominant and tonic chords in the same key, as was often the case in this period, probably for recreating the fascinating sound of the glass harmonica that was invented in 1761 by Benjamin Franklin. He also holds the pedal for many bars, as for example in the accompaniment of the second theme of the first Allegro of Op.30, which continues for 10 bars containing 16 different harmonies! This effect was even more extreme (69 bars) in the first movement of Beethoven's Moonlight Sonata Op.27 No.2, but that is a slow movement (Adagio sostenuto) with slow changes of the harmonies (mostly 1 or 2 per bar). In Wilms, it happens in an Allegro that changes harmonies almost every triplet!

We decided to respect these indications, while also adding the other pedal (the moderator) to avoid an excessive and disturbing harmonic confusion, thus creating timbral islands of great charm. These may remind us of those *Tafelklavier* of the 1760s used for example by Johann Christian Bach, where these effects were unavoidable. During this period, they still had hand-stops and not knee-levers for lifting the dampers, and thus the dampers could not be lowered as long as the hands remained on the keyboard for playing. However, these effects were not disturbing at all because of the intimate and delicate nature of the sound of these instruments.

Wilms' music may today be misunderstood as naive and simplistic. However, as Wilms wrote, he was looking for "truth, depth of thought, and command of form that transcends one's everyday surroundings" in contrast with a world full of "crude instincts and desires in everlasting battle of all against all for worldly possession." For this reason, the composer "must be able to preconceive the harmony that could be in this world." Wilms' music pursues this high purpose, unfortunately still needed in today's difficult years.

© Luca Quintavalle

En 1807, l'*Allgemeine musikalische Zeitung* a décrit le compositeur **Johann Wilhelm Wilms** comme “l'un des artistes les plus ingénieux, les plus fougueux et les mieux éduqués” de sa génération. Sans aucun doute, ce contemporain de Beethoven faisait partie des compositeurs les plus importants des Pays-Bas à l'époque..

Né en 1772 dans le petit village de Witzhelden près de Solingen, en Allemagne, fils d'un maître d'école et organiste luthérien, Wilms se rendit à Amsterdam en 1791. Il y confirma son talent exceptionnel d'improvisation au piano et s'établit comme flûtiste dans divers orchestres de la ville. Ses propres concertos pour piano et son interprétation d'autres (notamment avec l'orchestre de Felix Meritis) ainsi que son travail comme compositeur et professeur de piano contribuèrent à sa renommée. . À partir de 1793, grâce aux premières publications de ses œuvres, il devint apprécié au-delà des frontières de son pays d'adoption, la Hollande, et sa musique fut également jouée à Leipzig, Breslau et Prague.

Tout au long de sa vie, Wilms s'est engagé à améliorer les conditions pour les musiciens et les orchestres . En 1796, il fonda le Collège Eruditio Musica avec d'autres amis musiciens, un ensemble autogéré qui représentait une alternative intéressante dans la vie des concerts d'Amsterdam. Wilms écrivit de nombreuses œuvres pour cet ensemble, notamment son op.9, une symphonie en do majeur, qui lui a immédiatement valu une reconnaissance internationale. En 1808, il fut nommé membre de l'Académie des sciences, de la littérature et des beaux-arts d'Amsterdam. En 1816, il remporta le concours public pour le nouvel hymne néerlandais *Wien Neêrlands bloed*, qui est resté l'hymne national jusqu'en 1932. En 1820, sa *Symphonie n°6 en ré mineur* remporta le premier prix de la Société des Beaux-Arts de Gand. Les nouvelles œuvres de ce compositeur étaient donc attendues avec impatience.

Cependant, Wilms n'a pu que partiellement satisfaire ces désirs car, en plus de son travail de professeur et de flûtiste, il devait assurer les besoins de sa famille. (Comme il dit à Hummel en 1823, il n'était “qu'un pauvre journalier de la musique”.) Malheureusement, les éditeurs ont essayé de compenser le manque de nouvelle musique en publiant certaines de ses premières œuvres et quelques-unes de ses

compositions didactiques. Celles-ci ont déçu le public musical et ont compromis sa renommée croissante. Des tragédies familiales ont également frappé pendant cette période. En 1821, son fils est mort-né et quelques semaines plus tard, sa jeune femme, âgée d'à peine 35 ans, est également décédée. L'année suivante, sa fille de deux ans est morte, ainsi que son ami proche et beau-père Dirk Versteegh. Il se retira progressivement de la vie publique des concerts, abandonnant son poste de flûtiste dans l'orchestre de Felix Meritis et prenant à la place le poste d'organiste d'une congrégation mennonite. En 1846, Wilms renonça également à son poste d'organiste : à l'âge de 74 ans, il était épuisé et presque aveugle, et avait déjà dû être remplacé plusieurs fois au cours des années précédentes. Un an après, le 19 juillet 1847, Johann Wilhelm Wilms est mort à Amsterdam.

Le *Quatuor en do majeur* (composé entre 1800 et 1806) et le *Quatuor en fa majeur* (composé avant 1812) furent dédiés à son élève Mademoiselle E. Meyer. La maison d'édition Hummel publia l'op.22 en 1808. Une nouvelle édition fut publiée en 1812 par Hofmeister à Leipzig, où l'op.30 a également été publié la même année. L'op.22 est une œuvre de chambre en quatre mouvements dans laquelle le piano joue le rôle de “primus inter pares”, tandis que l'op.30, en trois mouvements, est plutôt un concerto pour piano avec accompagnement de trio à cordes, faisant ainsi écho à une forme particulièrement cultivée à l'époque préclassique par Johann Christian Bach. Tout en adhérant pleinement à l'esprit du 18ème siècle, notamment d'un point de vue formel, ce sont des œuvres qui, en termes de virtuosité intensifiée et de liberté harmonique, peuvent être comparées aux compositions et au style de compositeurs tels que Franz Danzi, Anton Eberl, Jan Ladislav Dussek et Carl Maria von Weber. Wilms n'était pas seulement un flûtiste et un pianiste, mais aussi un maître de l'instrumentation. Plus que d'autres compositeurs de son époque, il réussit à maintenir l'équilibre difficile entre le piano concertant, qui brille et triomphe la plupart du temps, et les cordes, qui accompagnent habilement le piano tout en jouissant de leur part d'importance en tant que solistes. Les trois compositions commencent toutes par une rhétorique tranchante, qui attire l'attention.

Le *Quatuor op.30* débute de manière dramatique avec un adagio d'introduction en fa mineur ("la plus pathétique de toutes les tonalités"- Grétry, *Mémoires, ou Essais sur la Musique, vol. 2.* Paris 1797 ; "la plus haute expression de la douleur"- *Knecht, Allgemeiner musikalischer Katechismus*, Biberach 1803). L'adagio se termine sur un arpège d'accords de septième dominante en do qui couvre toute la tessiture du piano, puis se transforme en un allegro en fa majeur de forme sonate qui nous rappelle la description de cette tonalité par Cramer (*Etwas von Toenen und Tonarten in Magazin der Musik, Hambourg 1786*) : "Toute grandeur a disparu ; la douce dignité et le doux sourire ressortent indubitablement." Le premier thème de cet Allegro présente une ressemblance frappante avec le deuxième thème du premier mouvement de l'op.22, et le deuxième thème, un choral lyrique, rappelle certains traits stylistiques schubertiens. Il faut noter la richesse et l'originalité de la coda qui, comme dans le Rondo conclusif, est beaucoup plus grande que prévue. Le Larghetto tripartite suivant s'ouvre sur une mélodie sereine dont la paix est brusquement interrompue par un épisode dramatique en sol mineur. Ce thème est ensuite transposé dans une variété de tonalités (dans la section centrale, même dans des tonalités éloignées telles que sol bémol mineur et ré bémol majeur) présentant ainsi toutes ses ombres et facettes, pour terminer par une coda éthérée et rêveuse. Cette sensibilité aux couleurs musicales et aux harmonies de Wilms le rapproche à nouveau de la composition schubertienne. Le Rondo ironique tient à l'écart tout risque de monotonie avec des épisodes virtuoses de Biedermeier, des oasis bucoliques, de soudains passages en mineur et des cadences qui suspendent la régularité pastorale du 6/8, créant des ondulations, soulevant des questions tout à fait fascinantes.

Le *Quatuor op.22* s'ouvre sur une détonation perturbatrice, la note G jouée simultanément par les quatre instruments, créant un effet de surprise qui rappelle les débuts de certaines symphonies de Haydn. Suit un bref épisode d'improvisation par le piano pendant 12 mesures dans la dominante harmonique avant que les cordes ne présentent le thème et ne signalent le véritable départ de ce premier mouvement sous forme de sonate. Bien que le motif musical soit plutôt simple, la recherche constante

par Wilms des couleurs et des états de l'esprit des différentes tonalités et harmonies, entrecoupée d'épisodes plus nettement virtuoses et dramatiques, permet au discours musical de rester constamment intéressant et stimulant.

Le deuxième mouvement tripartite, avec un thème lyrique cantabile en la bémol majeur richement ornementé, comporte une intéressante section centrale dramatique en sol# mineur (enharmonique du la bémol mineur plus "évident"), la tonalité si efficacement décrite par Schubert (*Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, publié à Vienne en 1806, écrit en 1784/85) comme : " Un râleur, un cœur serré jusqu'à l'étouffement, des plaintes de misère qui soupirent à la lutte acharnée et difficile - en un mot, tout ce qui sonne du travail douloureux est la couleur de cette tonalité. " Une cadence écrite large et intéressante pour le piano nous ramène à la tonalité d'ouverture et à la section A-prime. L'intensité et la richesse des deux premiers mouvements mènent à un scherzo quelque peu folklorique et enjoué, suivi d'un trio qui commence presque imperceptiblement, plein d'esprit, donnant lieu à un mouvement qui nous rappelle une fois de plus la proximité stylistique de Wilms avec la sensibilité schubertienne. La Polonaise finale développe avec encore plus de conviction les caractères folkloriques et ironiques du troisième mouvement, en les enrichissant de ces éléments virtuoses, dramatiques (l'épisode en do mineur) et rhétoriques (pauses et suspensions) typiques de ce compositeur.

Le *Trio pour le Clavecin (ou piano-forte), accompagné d'un Violon & Violoncelle en do majeur*, quant à lui, est encore fortement influencé par le modèle de Mozart. Publiée en 1799, c'est la première œuvre de chambre de ce compositeur à être imprimée. On note dès le titre l'interchangeabilité des instruments à clavier (piano ou clavecin) et la présence des deux instruments à cordes toujours répertoriés comme instruments "d'accompagnement". Ici aussi, le début est très incisif sur le plan rhétorique, une sorte de jeu de questions-réponses qui imprènera tout le mouvement, où les contrastes dynamiques et les "fermatas" démontrent une influence traçable au style de l'école de Mannheim. Dans la première section extrêmement dramatique du deuxième mouvement tripartite, des silences interrompent une ligne mélodique

d'une grande intensité et beauté, nous rappelant l'une des situations scéniques les plus répandues et les plus typiques du théâtre musical italien de la fin du XVIIIe/début du XIXe siècle : la scène de la prison. La prévalence de cette situation dramatique découle des profonds changements esthétiques et culturels convergents de cette période (comme le primitivisme ossianique, la poésie nocturne et sépulcrale, la poésie idyllique-mélancolique et le wertherisme) ainsi que des facteurs politiques et sociaux tragiques causés par la Révolution française, la Restauration et l'Ancien Régime.

La charmante section centrale en do majeur agit comme une réminiscence innocente de la beauté et de la tranquillité du passé. Ce mouvement, cependant, se termine en restant suspendu sur un accord de dominante qui débouche sur un rondo final plein de vitalité, à nouveau tissé d'éléments populaires (l'épisode en la mineur all'ungherese, autre thème caractéristique de l'époque) et de suspensions harmoniques, interruptions de la conversation musicale pleines de charme et d'ironie.

Il faut mentionner tout particulièrement l'utilisation inhabituelle par Wilms de la pédale "senza sordini" ("sans étouffoirs", "avec la pédale de sustain"), utilisée souvent et de manière très extrême. Il crée des accords de dominante et de tonique superposés dans la même tonalité, comme c'était souvent le cas à cette époque, probablement pour recréer le son fascinant de l'harmonica de verre qui avait été inventé en 1761 par Benjamin Franklin. Il tient également la pédale pendant de nombreuses mesures, comme par exemple dans l'accompagnement du deuxième thème du premier Allegro de l'op.30, qui se poursuit pendant 10 mesures contenant 16 harmonies différentes ! Cet effet est encore plus extrême (69 mesures) dans le premier mouvement de la *Sonate au clair de lune op.27 No.2* de Beethoven, mais il s'agit d'un mouvement lent (Adagio sostenuto) avec des changements lents des harmonies (le plus souvent 1 ou 2 par mesure). Chez Wilms, cela se passe dans un Allegro qui change d'harmonies presque à chaque triolet !

Nous avons décidé de respecter ces indications, tout en ajoutant l'autre pédale (le modérateur) pour éviter une confusion harmonique excessive et dérangement, créant ainsi des îlots timbriques de grand charme. Cela peut nous rappeler les Tafelklavier

des années 1760 utilisés par exemple par Johann Christian Bach, où ces effets étaient inévitables. À cette époque, ils avaient encore des butées à main et non des genouillères pour soulever les étouffoirs, et donc les étouffoirs ne pouvaient pas être abaissés tant que les mains restaient sur le clavier pour jouer. Cependant, ces effets n'étaient pas du tout dérangeants en raison de la nature intime et délicate du son de ces instruments.

La musique de Wilms peut aujourd'hui être considérée à tort comme naïve et simpliste. Cependant, comme Wilms l'a écrit, il recherchait "la vérité, la profondeur de la pensée et la maîtrise de la forme qui dépasse le quotidien" par contraste avec un monde rempli "d'instincts et de désirs grossiers dans une bataille éternelle de tous contre tous pour la possession du monde". Pour cette raison, le compositeur "doit être capable de préconcevoir l'harmonie qui pourrait exister dans ce monde". La musique de Wilms poursuit ce but élevé, malheureusement toujours nécessaire dans les années difficiles d'aujourd'hui.

© Luca Quintavalle

Translation: Jan Tazelaar

1807 bezeichnete die *Allgemeine musikalische Zeitung* den Komponisten **Johann Wilhelm Wilms** als „einen der lebhaftesten, geistreichsten und ausgebildetsten Künstler“ seiner Generation. Zweifellos gehörte dieser Zeitgenosse Beethovens zu seinen Lebzeiten zu den bedeutendsten Komponisten in den Niederlanden.

Der 1772 in dem kleinen Dorf Witzhelden bei Solingen als Sohn eines lutherischen Schulmeisters und Organisten geborene Wilms ging 1791 nach Amsterdam und machte sich dort als hervorragender Improvisator am Klavier und als Flötist in verschiedenen Orchestern der Stadt einen Namen. Er vergrößerte seinen Ruhm durch die Aufführung eigener und fremder Klavierkonzerte (vor allem mit dem Felix-Meritis-Orchester) und als Lehrer für Klavier und Komposition. Dank der ersten Veröffentlichungen seiner Werke wurde er ab 1793 auch über die Grenzen seiner Wahlheimat Holland hinaus als Komponist geschätzt, und seine Musik wurde auch in Leipzig, Breslau und Prag aufgeführt.

Zeit seines Lebens setzte sich Wilms für die Verbesserung der Arbeitsbedingungen der Musiker in Orchestern ein. So gründete er 1796 mit anderen befreundeten Musikern das Collège Eruditio Musica, ein selbstverwaltetes Ensemble, das eine interessante Alternative im Amsterdamer Konzertleben darstellte. Wilms schrieb zahlreiche Werke für dieses Ensemble, darunter sein Opus 9, eine Sinfonie in C-Dur, die ihm sofort internationale Anerkennung einbrachte. 1808 wurde er zum Mitglied der Akademie der Wissenschaften, der Literatur und der schönen Künste in Amsterdam ernannt. 1816 gewann er den öffentlichen Wettbewerb für die neue niederländische Hymne „Wien Neêrlands bloed“, die bis 1932 die Nationalhymne blieb. Im Jahr 1820 gewann seine Sinfonie Nr. 6 in d-Moll den ersten Preis der Société des Beaux-Arts in Gent. Neue Werke dieses Komponisten wurden daher mit Spannung erwartet. Wilms konnte die Erwartungen jedoch nur teilweise erfüllen, da er neben seiner Tätigkeit als Lehrer und Flötist damit beschäftigt war, den Lebensunterhalt seiner Familie zu sichern. Wie er Johann Nepomuk Hummel 1823 mitteilte, hielt er sich „nur für einen armen musikalischen Tagelöhner.“ Leider versuchten die Verleger, den Mangel an neuer Musik durch die Veröffentlichung einiger seiner frühen Werke

und einiger seiner didaktischen Kompositionen auszugleichen. Diese enttäuschten das musikalische Publikum und beeinträchtigten seinen wachsenden Ruhm. In dieser Zeit ereigneten sich auch familiäre Tragödien. Im Jahr 1821 wurde sein Sohn tot geboren, und einige Wochen später starb seine junge Frau, die gerade 35 Jahre alt war. Im folgenden Jahr starben seine zweijährige Tochter und sein Schwiegervater Dirk Versteegh, der auch ein enger Freund war. Wilms zog sich allmählich aus dem öffentlichen Konzertleben zurück, gab seine Stelle als Flötist im Felix-Meritis-Orchester auf und übernahm stattdessen das Amt des Organisten einer Mennoniten-Gemeinde. 1846 gab Wilms auch das Organistenamt auf: Mit 74 Jahren war er erschöpft und fast erblindet und hatte in den Jahren zuvor bereits mehrfach ersetzt werden müssen. Nur ein Jahr später, am 19. Juli 1847, starb Johann Wilhelm Wilms in Amsterdam und wurde in Zuiderkerk bestattet.

Sowohl das C-Dur-Quartett, komponiert zwischen 1800 und 1806, als auch das F-Dur-Quartett, komponiert vor 1812, waren Wilms' Schülerin Mademoiselle E. Meyer gewidmet. Der Hummel Verlag veröffentlichte Opus 22 im Jahr 1808. Eine neue Ausgabe erschien 1812 bei Hofmeister in Leipzig, wo im selben Jahr auch Opus 30 veröffentlicht wurde. Opus 22 ist ein viersätziges Kammermusikwerk, in dem das Klavier die Rolle des „primus inter pares“ spielt, während Opus 30 in drei Sätzen eher ein Klavierkonzert mit Streichtrio-Begleitung ist und damit an eine Form anknüpft, die in der vorklassischen Periode besonders von Johann Christian Bach gepflegt wurde. Obwohl diese Werke, vor allem in formaler Hinsicht, noch ganz dem Geist des 18. Jahrhunderts verpflichtet sind, lassen sie sich in ihrer gesteigerten Virtuosität und harmonischen Freiheit mit den Werken und dem Stil von Komponisten wie Franz Danzi, Anton Eberl, Jan Ladislav Dussek und Carl Maria von Weber vergleichen. Wilms war nicht nur ein herausragender Flötist und Pianist, sondern auch ein Meister der Instrumentation. Mehr als anderen Komponisten seiner Zeit gelang es ihm, das schwierige Gleichgewicht zwischen dem konzertanten Klavier, das zumeist glänzt und triumphiert, und den Streichern, die das Klavier gekonnt begleiten, aber auch als Solisten in den Vordergrund treten lassen, zu wahren.

Das Quartett op. 30 beginnt dramatisch mit einem einleitenden Adagio in f-Moll ("die leidenschaftlichste Tonart von allen" - Grétry, *Memoires, ou Essais sur la Musique*, Bd. 2. Paris 1797; "höchster Ausdruck des Schmerzens" - Knecht, *Allgemeiner musikalischer Katechismus*, Biberach 1803). Das Adagio endet auf einem C-Dominantseptakkord-Arpeggio, das den gesamten Tonumfang des Klaviers abdeckt, und mündet dann in ein F-Dur-Allegro in Sonatenform, das uns an Cramers Beschreibung dieser Tonart erinnert (Etwas von Tönen und Tonarten in *Magazin der Musik*, Hamburg 1786): "Alles Große ist weg; sanfte Würde und holdes Laecheln sticht unverkennbar hervor." Das erste Thema dieses Allegro hat eine auffallende Ähnlichkeit mit dem zweiten Thema des ersten Satzes von op. 22, und das zweite Thema, ein lyrischer Choral, erinnert an bestimmte Schubert'sche Stilmerkmale. Bemerkenswert ist der Reichtum und die Originalität der Coda, die, wie auch in dem abschließende Rondo, viel größer ist als erwartet. Das folgende dreiteilige Larghetto beginnt mit einer heiteren Melodie, deren Ruhe durch eine dramatische Episode in g-Moll jäh unterbrochen wird. Dieses Thema wird dann in eine Vielzahl von Tonarten transponiert, im Mittelteil sogar in entlegene Tonarten wie g-Moll und Des-Dur, und zeigt so alle seine Schatten und Facetten, um in einer ätherischen, verträumten Coda zu enden. Diese koloristisch-harmonische Sensibilität von Wilms bringt ihn wieder in die Nähe der Schubert'schen Kompositionssensibilität. Das ironische Rondo befreit sich von der Gefahr der Monotonie mit virtuoson Biedermeier-Episoden, bukolischen Oasen, plötzlichen Teilen in Moll und Kadenz, die die pastorale Regelmäßigkeit des 6/8-Taktes aufheben und so Wellen und fragende Momente von großer Faszination schaffen.

Das Quartett op. 22 beginnt mit einem markerschütternden Knall, wobei der Ton G von allen vier Instrumenten gleichzeitig gespielt wird, was einen Überraschungseffekt erzeugt, der an die Anfänge einiger Haydn-Sinfonien erinnert. Es folgt eine kurze Episode improvisatorischen Charakters durch das Klavier für etwa zwölf Takte in der harmonischen Dominante, bevor die Streicher das thematische Material präsentieren und den eigentlichen Beginn dieses ersten Satzes in Sonatenform geben. Obwohl

das motivische Material eher einfach ist, sorgt Wilms' ständige Suche nach den Farben und Affekten der verschiedenen Tonalitäten und Harmonien, durchsetzt mit ausgeprägteren virtuoson und dramatischen Episoden dafür, dass der musikalische Diskurs stets interessant und herausfordernd bleibt. Der dreiteilige zweite Satz mit einem lyrischen, kantablen Thema in reich verziertem As-Dur hat einen interessanten, dramatischen Mittelteil in gis-Moll (enharmonisch zum "offensichtlichen" as-Moll), der Tonart, die Schubart (Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, erschienen in Wien 1806, geschrieben 1784/85) so treffend beschrieben hat als: "Griesgram, gepreßtes Herz bis zum Ersticken; Jammerklage, die im Doppelkreuz hinseufzt; schwerer Kampf, mit einem Wort, alles was mühsam durchdringt, ist dieses Tons Farbe." Eine breit angelegte und interessant geschriebene Kadenz für das Klavier führt uns zurück zur Anfangstonart und zum A-Teil. Die Intensität und der Reichtum der ersten beiden Sätze führen zu einem etwas volksliedhaften und verspielten Scherzo, gefolgt von einem Trio, das fast unmerklich und voller Witz beginnt und in einen Satz mündet, der uns erneut an Wilms' stilistische Nähe zur Schubert'schen Sensibilität erinnert. Die abschließende Polonaise entwickelt mit noch größerer Überzeugung den volksliedhaften und ironischen Charakter des dritten Satzes und bereichert ihn mit den für diesen Komponisten typischen virtuoson, dramatischen (die Episode in c-Moll) und rhetorischen (Pausen und Aussetzer) Elementen.

Das Trio pour le Clavecin (ou Pianoforte), accompagné d'un Violon & Violoncelle in C-Dur ist dagegen noch stark vom Mozart'schen Vorbild beeinflusst. Es wurde 1799 veröffentlicht und ist Wilms' erstes gedrucktes Kammermusikwerk. Der Titel verweist auf die Austauschbarkeit der Tasteninstrumente (Klavier oder Cembalo) und die Anwesenheit der beiden Streichinstrumente, die noch als "Begleitinstrumente" aufgeführt sind. Auch hier ist der Anfang rhetorisch sehr prägnant, eine Art Frage-und-Antwort-Spiel, das sich durch den gesamten Satz zieht, in dem die dynamischen Kontraste und die "Fermaten" einen Einfluss zeigen, der auf den Stil der Mannheimer Schule zurückzuführen ist. Im äußerst dramatischen ersten Abschnitt des dreiteiligen zweiten Satzes wird eine melodische Linie von großer Intensität und

Schönheit durch Stille unterbrochen, was an eine der am weitesten verbreiteten und typischsten szenischen Situationen im italienischen Musiktheater des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts erinnert: die Gefängnissszene. Die Häufigkeit dieser dramatischen Situation ergibt sich aus den tiefgreifenden ästhetischen und kulturellen Veränderungen dieser Zeit (wie dem ossianischen Primitivismus, der nächtlichen und sepulkralen Poesie, der idyllisch-melancholischen Poesie und dem Wertherismus) sowie den tragischen politischen und sozialen Faktoren, die durch die Französische Revolution, die Restauration und das Ancien Regime verursacht wurden. Der liebliche Mittelteil in C-Dur wirkt wie eine unschuldige Reminiszenz an die Schönheit und Beschaulichkeit der Vergangenheit. Dieser Satz endet jedoch mit einem Schwebezustand auf einem Dominantakkord, der in ein abschließendes Rondo voller Vitalität mündet, das wiederum mit volkstümlichen Elementen (die Episode in a-Moll all'ungherese, ein weiteres charakteristisches Thema der Zeit) und harmonischen Schwebezuständen, Unterbrechungen der musikalischen Konversation voller Charme und Ironie, gespickt ist.

Besonders erwähnenswert ist Wilms' ungewöhnlicher Einsatz des Pedals "senza sordini" ("ohne Dämpfer"), das er oft und in sehr extremer Weise verwendet. Er erzeugt überlappende Dominant- und Tonika-Akkorde in derselben Tonart, wie es in dieser Zeit oft der Fall war, wahrscheinlich um den faszinierenden Klang der 1761 von Benjamin Franklin erfundenen Glasharmonika nachzubilden. Er hält das Pedal auch über viele Takte hinweg, wie z. B. in der Begleitung des zweiten Themas des ersten Allegro von Opus 30, die sich über 10 Takte erstreckt und 16 verschiedene Harmonien enthält! Noch extremer war dieser Effekt (69 Takte) im ersten Satz von Beethovens Mondscheinsonate op. 27 Nr. 2, aber das ist ein langsamer Satz (Adagio sostenuto) mit langsamen Wechseln der Harmonien (meist eine oder zwei pro Takt). Bei Wilms geschieht dies in einem Allegro, in dem die Harmonien in fast jeder Triole wechseln!

Wir haben uns entschlossen, diese Angaben zu respektieren und gleichzeitig das andere Pedal (den Moderator) hinzuzufügen, um ein übermäßiges und störendes harmonisches Durcheinander zu vermeiden und so klangliche Inseln von großem

Reiz zu schaffen. Diese erinnern an die Tafelklaviere der 1760er Jahre, die z.B. von Johann Christian Bach verwendet wurden und bei denen diese Effekte unvermeidlich waren. Zu dieser Zeit gab es noch Handhebel und keine Kniehebel zum Anheben der Dämpfer, und so konnten die Dämpfer nicht abgesenkt werden, solange die Hände zum Spielen auf der Tastatur blieben. Diese Effekte waren jedoch aufgrund der intimen und zarten Natur des Klangs dieser Instrumente nicht störend.

Es wäre ein Missverständnis, Wilms' Musik als naiv und vereinfachend zu begreifen. Wie Wilms schrieb, suchte er jedoch nach „Wahrheit, Tiefe des Gedankens und Beherrschung der Form, die über die alltägliche Umgebung hinausgeht“ im Gegensatz zu einer Welt voller „roher Instinkte und Begierden im ewigen Kampf aller gegen alle um weltlichen Besitz“. Deshalb müsse der Komponist „die Harmonie, die in dieser Welt sein könnte, vorausahnen können“. Wilms' Musik verfolgt dieses hohe Ziel, das leider auch in den heutigen schwierigen Jahren notwendig ist.

© Luca Quintavalle

Translation: Andreas Braun

Nel 1807, l'Allgemeine musikalische Zeitung descrisse il compositore **Johann Wilhelm Wilms** come “uno degli artisti più brillanti, vivaci e istruiti” della sua generazione. Senza dubbio, questo contemporaneo di Beethoven fu in vita uno dei compositori più importanti dei Paesi Bassi. Nato nel 1772 vicino a Solingen, in Germania, nel piccolo villaggio di Witzhelden, figlio di un maestro di scuola e organista luterano, Wilms si recò ad Amsterdam nel 1791 facendosi conoscere soprattutto come eccellente improvvisatore al pianoforte e come flautista in varie orchestre della città. La sua fama aumentò con l'esecuzione di concerti per pianoforte propri e altrui (soprattutto con l'Orchestra Felix Meritis) e come insegnante di pianoforte e composizione. Dal 1793, grazie alle prime pubblicazioni delle sue opere, divenne un compositore apprezzato anche oltre i confini del proprio paese d'adozione, l'Olanda, e la sua musica fu eseguita anche a Lipsia, Breslavia e Praga. Per tutta la sua vita, Wilms si impegnò a migliorare le condizioni lavorative delle orchestre e dei musicisti. Nel 1796, insieme ad altri amici musicisti, fondò il Collège Eruditio Musica, un ensemble autogestito che rappresentava un'interessante alternativa nella vita concertistica di Amsterdam. Tra le numerose opere che Wilms scrisse per questo gruppo, l'opera 9, una sinfonia in do maggiore, gli valse subito il riconoscimento internazionale. Nel 1808 fu nominato membro dell'Accademia di Scienze, Letteratura e Belle Arti di Amsterdam. Nel 1816 vinse il concorso pubblico per il nuovo inno olandese “Wien Neêrlands bloed”, che rimase l'inno nazionale fino al 1932. Nel 1820, la sua Sinfonia n. 6 in re minore vinse il primo premio della Société des Beaux-Arts di Gand.

Le nuove opere di questo compositore erano attese quindi con impazienza. Tuttavia, Wilms riuscì a soddisfare solo in parte questo desiderio poiché, oltre all'attività di insegnante e flautista, doveva adempiere ad altri compiti che assicuravano il sostentamento della sua famiglia (a Johann Nepomuk Hummel disse infatti nel 1823 di essere “solo un povero manovale musicale”). Purtroppo gli editori, per supplire a queste mancanze, pubblicarono alcuni dei suoi lavori e alcune sue composizioni di carattere didattico le quali delusero le aspettative del pubblico e compromisero la sua crescente fama. Gravi lutti familiari lo colpirono inoltre in

questo periodo. Nel 1821 nacque morto suo figlio e dopo poche settimane morì anche la sua giovane moglie, appena trentacinquenne. L'anno dopo morì la sua giovanissima figlia (di soli 2 anni e mezzo) e il suo caro amico e suocero Dirk Versteegh. Così si ritirò gradualmente dalla vita concertistica pubblica, rinunciando al posto di flautista nell'Orchestra Felix Meritis e assumendo invece l'incarico di organista della congregazione mennonita. Nel 1846 Wilms rinunciò anche a questo incarico: all'età di 74 anni era esausto e quasi cieco, e aveva già dovuto essere sostituito più volte negli anni precedenti. Solo un anno dopo, il 19 luglio 1847, Johann Wilhelm Wilms morì ad Amsterdam.

Sia il quartetto in do maggiore (composto tra il 1800 e il 1806) che il quartetto in fa maggiore (composto prima del 1812) furono dedicati alla sua allieva Mademoiselle E. Meyer. La casa editrice Hummel pubblicò l'op. 22 nel 1808. Una nuova edizione fu pubblicata nel 1812 da Hofmeister a Lipsia, dove nello stesso anno uscì anche l'op. 30. L'op. 22 è un'opera da camera in quattro movimenti dove il pianoforte svolge un ruolo di “primus inter pares” mentre l'op. 30, in tre movimenti, è più propriamente un concerto per pianoforte con accompagnamento di un trio d'archi che riprende quindi una forma particolarmente praticata nel periodo pre-classico da Johann Christian Bach. Pur continuando ad aderire completamente allo spirito del XVIII secolo, soprattutto dal punto di vista formale, sono lavori che in termini di intensificazione del virtuosismo e di libertà armonica, possono essere accostati alle composizioni e allo stile coevo di compositori come Franz Danzi, Anton Eberl, Jan Ladislav Dussek e Carl Maria von Weber. Wilms non era solo un flautista e un pianista, ma anche un maestro della strumentazione. Più di altri compositori del suo tempo, è riuscito a mantenere il difficile equilibrio tra il pianoforte concertante, che per lo più brilla e trionfa, e gli archi, che accompagnano abilmente il pianoforte pur godendo della loro parte di protagonismo come solisti. Tutte e tre le composizioni presenti in questo Cd sono caratterizzate da un esordio retoricamente molto incisivo, in grado di catturare subito l'attenzione dell'ascoltatore.

Il quartetto op. 30 inizia drammaticamente con un adagio introduttivo in fa minore

(“la più patetica di tutte le tonalità” - Grétry, *Memoires, ou Essais sur la Musique*, vol. 2. Parigi 1797; “la più alta espressione del dolore” - Knecht, *Allgemeiner musikalischer Katechismus*, Biberach 1803). L'adagio termina su un arpeggio di settima di dominante che copre l'intera estensione del pianoforte e sfocia poi in un allegro in fa maggiore in forma di sonata che ci ricorda la descrizione di questa tonalità dataci da Cramer (*Etwas von Toenen und Tonarten in Magazin der Musik*, Hamburg 1786): “Tutta la grandezza è scomparsa; la gentile dignità e il dolce sorriso emergono inequivocabilmente”. Il primo tema di questo Allegro presenta un'evidente somiglianza con il secondo tema del primo movimento dell'Op. 22 e il secondo tema, un corale lirico, ricorda certi stilemi schubertiani. Da notare la ricchezza e l'originalità della coda che, come nel Rondò conclusivo, è molto più ampia del previsto. Il successivo Larghetto tripartito si apre con una melodia serena la cui pace è bruscamente interrotta da un episodio drammatico in sol minore. Questo tema viene poi trasposto nelle più diverse tonalità (nella sezione centrale anche in tonalità remote come sol bemolle minore e re bemolle maggiore) presentando così tutte le sue ombre e sfaccettature e terminando in una eterea e sognante coda. Questa particolare sensibilità coloristica-armonica di Wilms lo avvicina nuovamente alla sensibilità compositiva schubertiana. L'ironico Rondò evita il rischio della monotonia con episodi virtuosistici Biedermeier, oasi bucoliche, improvvise modulazioni in minore e cadenze che sospendono la regolarità pastorale del 6/8, creando increspature e momenti interrogativi di grande fascino.

Il quartetto op. 22 si apre con un colpo dirompente, una nota di sol (che ha quindi il valore ambiguo di quinta dell'accordo di tonica ma anche di fondamentale dell'accordo di dominante) suonata contemporaneamente da tutti e quattro gli strumenti, creando un effetto di sorpresa che ricorda gli esordi di alcune sinfonie di Haydn. Segue un breve episodio dal carattere improvvisativo del pianoforte per circa dodici battute nell'aria di dominante, prima che gli archi presentino il materiale tematico e diano il vero inizio a questo primo movimento in forma di sonata. Sebbene il materiale motivico sia piuttosto semplice, anche in questa composizione notiamo

come la ricerca costante dei colori e degli affetti delle differenti tonalità e armonie, intervallati ad episodi più marcatamente virtuosistici e drammatici, permetta al discorso musicale di rimanere sempre interessante e cangiante. Il secondo movimento, caratterizzato da un lirico tema cantabile in la bemolle maggiore riccamente ornato, è tripartito e presenta un'interessante drammatica sezione centrale in Sol# minore (enarmonico del più “ovvio” la bemolle minore), la tonalità così efficacemente descritta da Schubart (*Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, pubblicato a Vienna 1806, scritto nel 1784/85) come: “Cuore spremuto fino a soffocare, lamenti strazianti sospirati sulla croce, aspra lotta - in una parola, tutto ciò che penetra con fatica, è il colore di questa tonalità”. Un'ampia e interessante cadenza scritta del pianoforte ci riconduce poi alla tonalità di impianto e alla sezione A'. L'intensità e la ricchezza dei primi due movimenti si stempera in uno scherzo velatamente popolare e giocoso, cui segue un trio all'inizio quasi impalpabile e ricco di arguzia, dando vita così ad un movimento che ancora una volta ci ricorda la vicinanza stilistica di Wilms alla sensibilità schubertiana. La polonaise finale sviluppa con ancora più convinzione i caratteri folcloristici e ironici del terzo movimento, arricchendoli di quegli elementi virtuosistici, drammatici (l'episodio in do minore) e retorici (pause e sospensioni) tipici di questo compositore.

Il Trio pour le Clavecin (ou Pianoforte), accompagné d'un Violon et Violoncelle in C Dur risente invece ancora fortemente del modello mozartiano. Pubblicato nel 1799 è il primo lavoro cameristico di questo autore ad essere stato stampato. Notiamo fin dal titolo l'intercambiabilità degli strumenti a tastiera (pianoforte o clavicembalo) e la presenza dei due strumenti ad arco ancora indicati come strumenti “d'accompagnamento”. Anche in questo caso, l'esordio è retoricamente molto incisivo, caratterizzato da un gioco di domande e risposte che innerverà tutto il movimento; i contrasti dinamici e la presenza di fermate dimostrano inoltre un influsso riconducibile allo stile della scuola di Mannheim. Nella prima sezione estremamente drammatica del secondo movimento tripartito, i silenzi interrompono una linea melodica di grande intensità e bellezza, ricordandoci una delle situazioni

sceniche più diffuse e tipiche del teatro musicale italiano di fine Settecento/inizio Ottocento: la scena di prigione. Un topos drammatico in cui confluiscono i profondi mutamenti estetico-culturali di questo periodo (il primitivismo ossianico, la poesia notturna e sepolcrale, la poesia idillico-malinconica, il wertherismo, nonché il dibattito estetico sul sublime del terrore, ravvivatosi attorno alla meta degli anni Cinquanta del Settecento soprattutto con Edmund Burke) insieme ai tragici fattori politico- sociali causati dalla rivoluzione francese, dalla restaurazione e dall’Ancien Régime. La serena sezione centrale in do maggiore funge da innocente reminiscenza della bellezza e della tranquillità del passato. Questo movimento si conclude poi rimanendo sospeso su un accordo di dominante che sfocia in un rondò finale pieno di vitalità, ancora una volta intessuto di elementi popolari (l’episodio in la minore all’ungherese, altro tema caratteristico dell’epoca), di sospensioni armoniche e interruzioni del discorso musicale piene di fascino e ironia.

Una menzione particolare merita l’utilizzo estremamente interessante di Wilms della pedalizzazione “senza sordini” (“senza smorzatori”), usata frequentemente e in modo estremo. Non solo creando sovrapposizioni di accordi di dominante e tonica nella stessa tonalità, come spesso accadeva in questo periodo, probabilmente per ricreare il suono affascinante dell’armonica a bicchieri inventata nel 1761 da Benjamin Franklin. Ma anche non cambiando il pedale per diverse battute, come ad esempio nell’accompagnamento del secondo tema del primo Allegro dell’op. 30, sovrapponendo così in 10 misure ben 16 armonie diverse! Questo effetto è ancora più estremo (69 battute) nel primo movimento della Sonata op. 27 n. 2 di Beethoven, ma si tratta di un movimento lento (Adagio sostenuto) con lenti cambi di armonie (per lo più 1 o 2 per battuta). In Wilms invece, ciò avviene in un Allegro che cambia armonie quasi ogni terzina! Abbiamo deciso di rispettare queste indicazioni, aggiungendo però anche l’altro pedale (il moderatore) per evitare un’eccessiva e fastidiosa confusione armonica, creando così isole timbriche di grande fascino che ci possono ricordare i Tafelklavier del 1760 utilizzati ad esempio da Johann Christian Bach, dove questi effetti erano inevitabili. In questo periodo infatti, i Tafelklavier avevano

ancora registri manuali e non le ginocchiere per sollevare gli smorzatori e quindi non potevano essere disinseriti finché le mani rimanevano sulla tastiera per suonare. Queste sovrapposizioni armoniche però non disturbavano affatto, data la natura intima e delicata del suono di questi strumenti.

La musica di Wilms può essere oggi fraintesa come ingenua e semplicistica. È invece, come scrisse lui stesso, il frutto di una ricerca di “verità, profondità di pensiero e padronanza della forma che trascendesse l’ambiente quotidiano” in contrasto con un mondo pieno di “rozzi istinti e desideri, in una perenne lotta di tutti contro tutti per il possesso del mondo”. Per questo motivo, il compositore doveva “essere in grado di preconizzare l’armonia possibile e realizzabile in questo mondo”. La musica di Wilms persegue quindi questo alto ideale, ancora oggi così attuale e necessario.

© Luca Quintavalle



G.A.P. Ensemble

The name of the ensemble founded in 2011 is a wordplay that alludes to its identity and history. The letters G.A.P. not only reveal the initials of the baroque violinist and composer Giovanni Antonio Piani, whose violin sonatas configured the Ensemble's first album in a world premiere recording back in 2012. They also point out the Ensemble's intention to close the existing gaps between the different musical eras and their styles, the musicological knowledge and the art behind live performance and, ultimately, the artist and his audience. Playing pieces of different periods on both historical and modern instruments is one way to achieve this. The rest is the art to build musical bridges: the beautiful task to make history contemporary to our audience. Working with artists like Viktoria Mullova, Daniel Hope, Cecilia Bartoli, Christophe Rousset, Fabio Biondi, Julia Lezhneva, Raffaella Milanese and Hille Perl as well as performances at some of the most renowned concert halls in the world, for example Berliner Philharmonie, Teatro Colon Buenos Aires, Tokyo Opera City Center Hall and Palau de la Musica Barcelona, are only one part of the experiences that the members bring to the joint work.

In April 2019 the G.A.P. Ensemble performed together with recorder player Maurice Steger on various important concert podiums in Germany. In June 2019, string and wind concerts by Vivaldi, Bach and Telemann were performed at the Brühler Schlosskonzerte. As part of the Handel Day, organized by the Händel-Festspiele Halle in 2020, a concert of the G.A.P. Ensemble with Valer Sabadus was broadcast in a live stream. In 2021 the G.A.P. Ensemble performed with great success at Bach Festival Leipzig and at the festival Tage Alter Musik in Herne (WDR). Furthermore, the ensemble is invited to numerous concert halls and festivals with a special Bach Shostakovich program with the soprano Dorothee Miels.

The previous album productions "Affettuoso" and "I musicisti del imperatore" received unanimous praise from the press (Strad, Gramophone, Fanfare, Web music international, etc.) and the recording and "Vivaldi per Pisendel" received international acclaim and was awarded with the distinction "5 de Diapason" by the Diapason Magazine.

Emilio Percan has been performing as soloist and concertmaster with various European orchestras, collaborating with such artists as Viktoria Mullova, Daniel Hope (double concertos), Dorothee Miels, Ivry Gittlis, Maurice Steger, Julia Lezhneva, Vivica Genaux, Edita Gruberova, and Daniel Müller-Schott. He has had numerous engagements throughout Europe and in South America, Japan, China, Israel, and the USA. He has recorded over 20 albums for Deutsche Grammophon, DECCA, SONY, Harmonia Mundi, Capriccio, Pan Classics, and Onyx Classics. In 2017 he recorded Johannes Brahms's violin concerto op. 77 and symphony op. 90 as a conductor and soloist. He was appointed guest professor for violin and chamber music at the Moscow State University for Art and Culture in 2012, he has been teaching the violin at the University of Music and the Performing Arts Graz since March 2015 and was appointed at the "Kalaidos" music academy in Zurich in 2020.

Oriol Aymat Fusté is a member of Vespres d'Arnadí since 2012. He has collaborated with l'Arte del Mondo, MUSica ALcheMica, Elbipolis, Catalan Baroque Orchestra, Le Tendre Amour, Contratempo and played with soloists like Lina Tur Bonet, Farran Sylvan James, Xavier Sabata, Maria Hinojosa, Jordi Domènech, Christoph Prégardien, Stephan MacLeod, Marta Matheu and Josep Ramon Oliver. He has performed throughout Europe as well as China, Japan, Israel and Cuba. In the modern scene, he is part of Montsant Quintett and Lleidart Ensemble as well as solo cellist of the Camerata XXI Orchestra. His own pop band Blaumut has been actively touring since 2013 and features 5 albums. Oriol Aymat was awarded a British grant and scholarships from foundations Alexander von Humboldt, Pau Casals and Sofia Pucho to study with Leonid Gorokhov at the Yehudi Menuhin School, UK, and with Young-Chang Cho at Folkwang University in Essen, Germany.

Luca Quintavalle has collaborated with orchestras such as Les Musiciens du Prince-Monaco, Les Talens Lyriques, Balthasar Neumann Ensemble, Mozarteumorchester, Orchestre de la Suisse Romande. He has performed throughout Europe and in Israel, the USA, Japan and Russia and since 2017 he has played regularly with Cecilia Bartoli. His debut as a conductor at the Innsbrucker Festwochen 2022 was critically lauded. He has recorded for the labels SONY, Deutsche Grammophon, Capriccio, Onyx, Hyperion, Pan Classics, Berlin Classics. His solo recordings and his first album as a conductor with Jeanine De Bique and Concerto Köln were praised by the critics. He currently lectures at the Folkwang University of the Arts in Essen and at the Robert Schumann Hochschule in Düsseldorf. Quintavalle studied piano with Ernesto Esposito and harpsichord with Giovanni Togni in Como and Christian Rieger at the Folkwang University of the Arts in Essen.

Christian Euler was born in Kassel. He studied at the Music Academy in Cologne with Gérard Ruymen and at the New York Juilliard School with Margaret Pardee, also receiving advanced instruction from Josef Gingold, Walter Trampler, Harvey Shapiro and Emanuel Vardi. As deputy solo violist of the Philadelphia Orchestra, he was able to collaborate with conductors such as Leonard Bernstein, Riccardo Muti, Zubin Mehta, Wolfgang Sawallisch, Erich Leinsdorf, Rafael Kubelik and Klaus Tennstedt. As a passionate chamber musician he performed alongside musicians such as Franco Gulli, Bruno Giuranna, Natalia Gutman, Radu Lupu, Ulf Hoelscher, Silvia Marcovici. Christian Euler has now been teaching at the University of Music and the Performing Arts in Graz since 1991, where he is also chairman of the string department. His solo recordings for the label MDG were critically lauded.



With special thanks to
*Dr. Richard Lorber, Andreas Braun, Paul Müller and the whole WDR-Staff
involved in this recording, Internationale Johann Wilhelm Wilms Gesellschaft.*

Grateful to Brilliant Classics for believing in this project.