



Johannes Brahms • Clarinet Sonatas Op. 120

M E N U

3 Intermezzi Op. 117

Nicola Boud, Anthony Romaniuk

2

Credits →

Tracklist →

Programme note → EN FR

Recording
AMUZ (Antwerp, BE),
November 11-13, 2024

Piano tuning
Raf Mercelis

M E N U

Recording, mix,
mastering & production
Hugues Deschaux

French translation
Catherine Meeùs

Thanks for Robin Steins and the entire production team at AMUZ
for making us feel so welcome

Anthony: Thanks to Victoria for her patience, attention to detail
and unwavering support.

Nicola: Special thanks to Jerry and Leo for their patience and support.

3

Anthony Romaniuk is represented worldwide by Rayfield Allied



Fuga Libera

Artistic Director
Charles Adriaenssen

Design
Stoëmp Studio

Executive Producer
Julien Lepière

Cover Photography
Paul Schütze

FUG 855

Johannes Brahms • Clarinet Sonatas Op. 120

3 Intermezzi Op. 117

M E N U

Nicola Boud, Anthony Romaniuk

Nicola Boud: clarinet
(Clarinet by Jochen Seggelke,
after Georg Ottensteiner, Munich c.1875)
Anthony Romaniuk: piano
(Steinway, New York, 1875)

4

performed on period instruments

Clarinet Sonata No. 2, Op. 120 No. 2

01	.	Allegro amabile	8'32
02	.	Allegro appassionato	5'16
03	.	Andante con moto — Allegro	7'34

Three Intermezzi, Op. 117

04	.	Andante moderato	4'35
05	.	Andante non troppe e con molto espressione	4'25
06	.	Andante con moto	5'58

Clarinet Sonata No. 1, Op. 120 No. 1

5

07	.	Allegro appassionato	8'04
08	.	Andante un poco adagio	5'04
09	.	Allegretto grazioso	4'29
10	.	Vivace	5'29
11	.	Wie Melodien zieht es mir, Op. 105 No. 1	2'23

Brahms composed the op. 120 Sonatas in the summer of 1894 in Bad Ischl, a pretty spa town surrounded by water and forests that Brahms frequented yearly towards the end of his life. He had also composed the op. 114 Clarinet Trio and the op. 115 Clarinet Quintet in the same setting, inspired by this annual sejour. These works emerged from Brahms' creative reawakening towards the end of his life, sparked into being by the sound of an instrument he had once scarcely acknowledged. The two Sonatas are perhaps the most personal of these four works and were written for the clarinetist Richard Mühlfeld. Brahms first met Mühlfeld in 1891, after hearing him perform with the Meiningen Court Orchestra. Largely self-taught and having previously occupied a post as violinist in the same orchestra, his playing captivated Brahms, who was so profoundly moved by Mühlfeld's playing that he affectionately called him *Fraülein Klarinette* and described him as the nightingale of the orchestra. This was due not only to Mühlfeld's refined technique but also to the vocal warmth of his sound, noble, intimate and shaded with human fragility. These sonatas are dialogues, not declarations, meditative, tender, at times sorrowful, and yet always with clarity and balance. We hear that they were composed in close proximity to the nature that Brahms loved so much.

Anthony:

Choosing an appropriate piano for such a project is always an exciting proposition. Although there is little to no mystery surrounding the various pianos that Brahms played and liked during his lifetime, the particular choice for this particular repertoire is somewhat complex. I found it wise in this case to balance historical awareness with present-day realities, understanding the spirit of the past without unquestioningly following its lead. Brahms was, for instance, known to have requested pianos with Viennese-style actions in Vienna, but asked for Steinways and Bechsteins (with a more 'modern' action) for concerts in Germany. I had the good fortune to try out several late 19th-century pianos from both Viennese and German builders such as Streicher, Ehrbar, Bechstein and Bösendorfer, although the final choice proved to be an American instrument: the 1875

Steinway on which I had already given many concerts over the years. The instrument has it all, from whispered pianissimos to thunderous fortes, all of which have an unusual clarity due to the fact of the bass strings being somewhat less overstrung (i.e. straighter) than your typical Steinway.

Nicola:

For a historical clarinettist, to approach the two op.120 Sonatas feels like an all-consuming journey and leaves us wondering and questioning many things, whilst feeling so grateful that Brahms encountered Richard Mühlfeld and his playing at this stage of the composer's life. How must the sonatas have sounded when they were first performed? To what extent or extremes were liberties and flexibility of tempo taken in performance? We have many descriptions and accounts of both Brahms' piano playing and Mühlfeld's highly individual playing, and there are even some recordings of Brahms at the piano. Do we really want to try to recreate this? Perhaps we should rather be inspired to consider all that we know about performance practice from the time and simply be moved by how direct and heartfelt these works are, making the music just as alive, human and present for today's listeners, by using all that we know as tools to guide us.

7

Performing these sonatas on a 19th-century clarinet really transforms how the music speaks. The instrument I play is a copy of Mühlfeld's own Ottensteiner clarinet, a German clarinet made from boxwood with a warm, grainy resonance. It has fewer keys than a modern clarinet and a narrower bore, giving it a softer, more vocal sound. Despite being able to use keys for many of the notes, the old fingering system from earlier clarinets still works beautifully on these instruments, what we call cross-fingerings. Although these notes can sound weak or shaded to modern ears, they lend many colour options, especially in these works. Its limitations are also its strengths: each note requires careful negotiation, creating a shaping of line and colour that feels intensely human.

The piano too, from Brahms' own sound world as Anthony says, changes the nature of the dialogue with clearer textures and a more natural balance. Rather than the clarinet floating over a sea of sound from a much later, or modern piano, both instruments feel as if they are speaking as equals. It's so thrilling to be able to whisper the quietest dynamic markings, and there is air between the notes and a natural decay to each phrase that both instruments naturally agree upon.

Anthony:

As Nicola hints at above, our approach to interpreting these works relies on a deep knowledge of 19th-century performance practice. However, given just how radical many of the standard musical gestures from that time sound to our modern ears, we attempt to bridge this gap by using certain expressive tools available to us but in such a way that is still comprehensible to the ears of present-day listeners. For instance, both arpeggiation and asynchronicity between the hands, both being integral parts of the 19th century pianist's expressive palette, are present throughout my playing, but I've attempted to employ them subtly and when needed as an aid to greater expression, rather than as an ever-present (and unexamined) habit. The purpose which propels this kind of rhythmic/horizontal flexibility should be a musical one, usually towards the goal of highlighting certain expressive moments.

8

The other pieces on the programme were chosen to complement the particular expressivity of the sonatas. The three intermezzi of op. 117, from 1892, show some of Brahms' most economical piano writing. Each phrase is seemingly pared back to the minimum so that the clarity and transparency of the writing becomes the music's greatest strength.

The single song *Wie Melodien* from op. 105 poetically supports the beautiful yet fleeting ideas which Brahms explored in his later years:

[M E N U](#)

“Like a melody, it calls to me
Softly and fills my mind,
It blossoms like spring flowers
And drifts away like their perfume.”

Klaus Groth

English translation: Peter Lockwood

Brahms composa les Sonates op. 120 durant l'été 1894 à Bad Ischl, une jolie ville thermale entourée de forêts où, à la fin de sa vie, il se rendait chaque année. C'est dans le même cadre qu'il composa le Trio avec clarinette op. 114 et le Quintette avec clarinette op. 115. Ces œuvres sont le fruit du renouveau créatif qui caractérise l'œuvre tardive du compositeur, suscité par la sonorité d'un instrument qu'il avait auparavant à peine considéré. Les deux sonates sont peut-être les plus personnelles de ces quatre œuvres et furent écrites pour le clarinettiste Richard Mühlfeld, que Brahms rencontra pour la première fois en 1891, après l'avoir entendu jouer avec l'Orchestre de la cour de Meiningen. Principalement autodidacte et ayant précédemment occupé un poste de violoniste dans le même orchestre, Mühlfeld ravit et émut Brahms par son jeu ; celui-ci le surnommait affectueusement « Fraülein Klarinette » et le décrivait comme le rossignol de l'orchestre, en raison de sa technique raffinée, mais aussi de la chaleur vocale de sa sonorité, noble, intime et teintée de fragilité humaine. Ces sonates sont des dialogues plutôt que des déclarations, méditatives, tendres, parfois douloureuses, mais toujours d'une clarté et d'un équilibre absolus. On perçoit qu'elles furent composées au plus près de la nature que Brahms affectionnait tant.

10

Anthony :

Choisir le piano pour un tel projet s'est avéré passionnant. Si aucun mystère n'entoure les différents pianos que Brahms joua et apprécia au cours de sa vie, ce répertoire particulier impose un choix complexe. Il m'a semblé judicieux de concilier conscience historique et réalité d'aujourd'hui, en comprenant l'esprit du passé sans pour autant le respecter aveuglément. Ainsi, on sait que Brahms demandait, quand il se produisait à Vienne, un piano à mécanisme viennois, mais il exigeait un Steinway ou un Bechstein (à mécanisme plus « moderne ») pour ses concerts en Allemagne. J'ai eu l'opportunité d'essayer plusieurs pianos de la fin du XIX^e siècle conçus par des facteurs viennois et allemands tels que Streicher, Ehrbar, Bechstein et Bösendorfer, mais mon choix final s'est porté sur un instrument américain, un Steinway de 1875 sur lequel j'ai déjà donné

de nombreux concerts. Cet instrument a tout pour plaire, du *pianissimo* chuchoté au *forte* tonitruant, nuances dotées d'une clarté inhabituelle en raison du fait que les cordes graves sont un peu moins tendues que sur un Steinway classique.

Nicola :

Pour un clarinettiste « historique », aborder les Sonates op. 120 s'apparente à un voyage passionnant qui nous pousse à nous interroger sur bien des choses tout en insufflant en nous une grande reconnaissance à l'égard de la rencontre entre Brahms et Richard Mühlfeld. Comment ces sonates sonnaient-elles lors de leur création ? Jusqu'à quel point l'interprète s'accordait-il liberté et souplesse dans le choix du tempo ? Nous disposons de nombreuses descriptions et témoignages sur le jeu pianistique de Brahms et sur celui, très personnel, de Mühlfeld ; il existe même quelques enregistrements de Brahms au piano. Mais voulons-nous vraiment recréer cela ? Peut-être devons-nous plutôt nous inspirer de tout ce que nous savons sur les pratiques d'exécution de l'époque et simplement nous laisser toucher par le caractère direct et sincère de ces œuvres afin de rendre la musique vivante, humaine et accessible aux auditeurs contemporains en utilisant tout ce que nous savons pour nous guider.

Interpréter ces sonates sur une clarinette du XIX^e siècle en transforme véritablement l'expression. L'instrument que je joue est une copie de la clarinette Ottensteiner de Mühlfeld, un instrument allemand en buis qui produit une résonance chaude et granuleuse. Elle comporte moins de clés qu'une clarinette moderne et sa perce est plus étroite, ce qui lui confère un son plus doux et plus vocal. Bien que de nombreuses notes puissent être jouées avec des clés, le système de doigté, dit « doigté croisé », de la clarinette ancienne fonctionne à merveille. Si ces notes pourront sembler faibles à l'oreille moderne, elles offrent néanmoins de nombreuses possibilités de couleurs, notamment dans ces œuvres. Les limites de l'instrument sont aussi ses atouts : chaque note exige un abord minutieux, produisant ainsi une ligne et une couleur profondément humaines.

Le piano, issu de l'univers sonore propre à Brahms, comme l'exprime Anthony, transforme également la nature du dialogue avec ses textures plus claires et l'équilibre plus naturel qu'il induit. Ici, la clarinette ne flotte pas au-dessus d'une mer de sons produits par un piano moderne : les deux instruments semblent se parler d'égal à égal. Il est tellement excitant de pouvoir murmurer les dynamiques les plus douces tout en mettant de l'air entre les notes et en atténuant naturellement chaque phrase, choses sur lesquelles les deux instruments s'accordent instantanément.

Anthony :

Comme Nicola le dit, notre approche de l'interprétation de ces œuvres repose sur une connaissance approfondie des pratiques d'exécution du XIX^e siècle. Cependant, compte tenu du fait que bon nombre des gestes musicaux qui étaient habituels à cette époque sonnent de façon quelque peu radicale à nos oreilles modernes, nous avons cherché à combler ce fossé en utilisant certains outils expressifs d'une manière qui reste compréhensible pour les auditeurs d'aujourd'hui. Par exemple, l'arpégiation et l'asynchronisme entre les mains, qui font tous deux partie intégrante de la palette expressive des pianistes du XIX^e siècle, s'ils sont ici présents tout du long, sont néanmoins utilisés avec subtilité pour renforcer l'expression plutôt que comme habitude omniprésente et non questionnée. Ce qui motive cette flexibilité doit être musical, destiné à mettre en valeur certains moments expressifs.

12

Les autres pièces du programme ont été choisies pour leur adéquation avec l'expressivité particulière des sonates. Les trois *intermezzi* de l'opus 117 (1892) témoignent de l'économie dont Brahms peut faire preuve dans son écriture. Chaque phrase semble réduite à son minimum, laissant toute la place à la clarté et à la transparence.

La chanson *Wie Melodien*, extraite de l'opus 105, développe de manière poétique les idées belles mais éphémères que Brahms explora dans ses dernières années :

M E N U

« Comme des mélodies,
Elles me traversent doucement l'esprit,
Comme des fleurs de printemps,
Elles fleurissent et font planer leur parfum. »

Klaus Groth.

Traduction française: Catherine Meeùs.



For even more great music visit
www.outhere-music.com/en/labels/fugalibera

