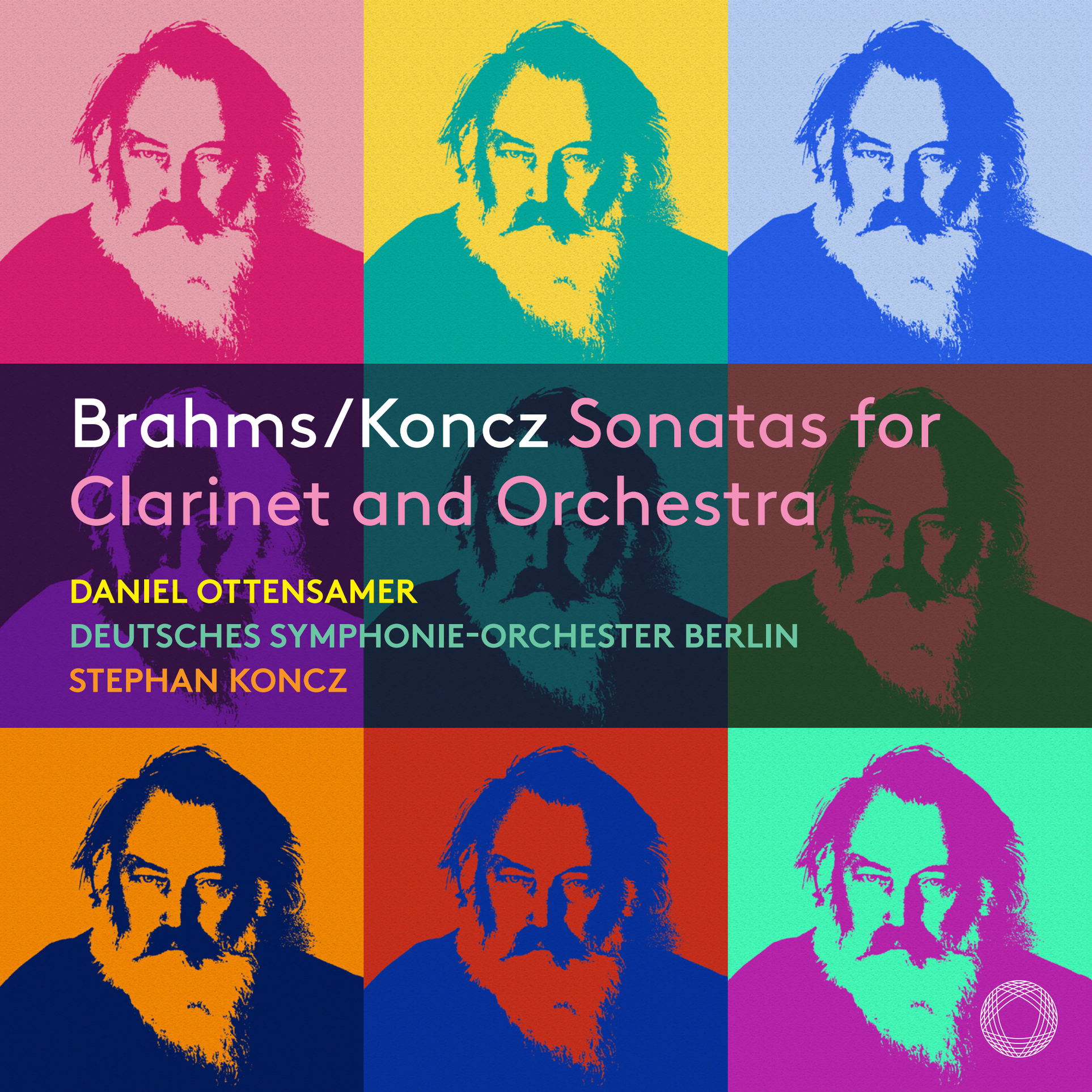

Brahms/Koncz Sonatas for Clarinet and Orchestra

DANIEL OTTENSAMER

DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN

STEPHAN KONCZ

BRAHMS/KONCZ: SONATAS FOR CLARINET AND ORCHESTRA

Johannes Brahms (1833-1897)

Clarinet Sonata in F Minor, Op. 120 No. 1
(Arr. Stephan Koncz for Clarinet and Orchestra)

1	I. Allegro appassionato	6. 47
2	II. Andante un poco adagio	4. 36
3	III. Allegretto grazioso	3. 53
4	IV. Vivace	4. 09

Clarinet Sonata in E-Flat Major, Op. 120 No. 2
(Arr. Stephan Koncz for Clarinet and Orchestra)

5	I. Allegro amabile	7. 44
6	II. Allegro appassionato	5. 01
7	III. Andante con moto — Allegro	6. 33

Daniel Ottensamer, clarinet
Deutsches Symphonie-Orchester Berlin
conducted by **Stephan Koncz**

Walter Rabl (1873-1940)

Quartet for Piano, Clarinet, Violin & Cello in E-Flat Major, Op. 1

8	I. Allegro moderato	6. 04
9	II. Adagio molto	7. 49
10	III. Andantino un poco mosso	2. 07
11	IV. Allegro con brio	6. 10

Total playing time: 60. 59

Christoph Traxler, piano
Daniel Ottensamer, clarinet
Noah Bendix-Balgley, violin
Stephan Koncz, cello

The Transformation of Forms: Johannes Brahms' Clarinet Sonatas in Orchestral Garb

Johannes Brahms was not someone talking much about his works. On the contrary, when he announced a new composition to his correspondents, it was often with an ironic undertone, such as when, for example, he referred to his monumental Second Piano Concerto as "a few small piano pieces" to Theodor Billroth. Composing was a highly personal matter for him, often linked to people close to him, such as the revered Clara Schumann or his longtime friend Joseph Joachim, for whom he composed his Violin Concerto, among other works. In these relationships between life and music, Brahms saw a secret that he did not wish to diminish with verbal explanations. The two clarinet sonatas were also written for a special person — and this recording is also the result of a friendship that literally dates back to childhood.

The soloist Daniel Ottensamer and conductor/arranger Stephan Koncz — who is a cellist with the Berlin Philharmonic by profession — have been making music together in various contexts for over twenty years, not only for some time within the Vienna Philharmonic but also in several chamber music ensembles, such as the Ensemble Philharmonix and their trio with pianist Christoph Traxler. Together, they produced the groundbreaking project *The Clarinet Trio Anthology*, a comprehensive overview of the repertoire for this formation. Among many rediscoveries and new discoveries, Brahms' Clarinet Trio is, of course, included. In this context, the idea arose to bestow a symphonic dimension upon Brahms' clarinet sonatas. "For many years, it has been a great wish of ours to give the clarinet sonatas a larger platform. They are among the most precious works Brahms ever wrote, and among the most beautiful there are for this instrument, and we wanted to bring them out of the limited space of chamber music, presenting them in a new light", says Daniel Ottensamer. Stephan Koncz, who through countless arrangements has developed a keen sense for which metamorphoses lie within a work, affirms: "These pieces belong in the concert hall!"

Brahms turned to the clarinet, an instrument he had not previously considered in chamber music, in several late works thanks to an extraordinary musician. Richard Mühlfeld had been a member of the Meiningen Court Orchestra since 1873, initially as a violinist and three years later also as a clarinettist — after he had largely taught himself how to play the clarinet. In 1876, Mühlfeld performed with his colleagues from the Meiningen orchestra at the premiere of Wagner's *Ring des Nibelungen*, after which the composer told him: "Young friend, play like you did today, and the whole world will lie at your feet." Shortly afterward, Hans von Bülow, as the Meiningen Court Kapellmeister, formed the ensemble into a top orchestra. At his invitation, Brahms tested his Second Piano Concerto with the orchestra and subsequently entrusted them with the premiere of his Fourth Symphony; "how well and comfortable I feel in the midst of the orchestra," he wrote to the "theater duke" Georg II, "I could sing a long, loud hymn of thanks about it." Even after Bülow's departure, the connection remained. In 1890, Brahms heard Mühlfeld's interpretation of Carl Maria von Weber's *Clarinet Concerto in E-Flat Major* in Meiningen. The following March, Brahms, as Mühlfeld's brother reported, was "initiated into the technical and tonal secrets of the instrument" by Mühlfeld and had Mozart and Weber pieces played for him. Still with the sounds of these lessons in his ears, Brahms wrote to Clara Schumann from Meiningen, saying one could "not play the clarinet more beautifully than the gentleman Mühlfeld here does." During his summer stay in Ischl, the Clarinet Trio and Clarinet Quintet

were composed in quick succession, works Brahms himself performed with Mühlfeld multiple times that winter. They must have spent many evenings together after these performances. Interestingly enough, the history of significant clarinet works suggests that there has often been a deep camaraderie between their composers and performers: Anton Stadler inspired Mozart to write a quintet and a clarinet concerto, Heinrich Baermann led Weber to produce a rich clarinet oeuvre, and surely, with Mühlfeld and Brahms, a good conversation over a good glass of wine played its part too.

Though Brahms intended to say a clear "farewell" to composing with his collection of *German Folk Songs* in 1894, as he confided to his publisher Simrock, there were likely several reasons why he wrote the two clarinet sonatas. Although still only in his early sixties, Brahms felt that a time of farewell was approaching. In 1894, three close friends passed away: music historian Philipp Spitta, physician Theodor Billroth, and conductor Hans von Bülow — all either his age or younger. Another reason was the joy of making music with Mühlfeld, and he wanted to express his admiration for the younger musician through duo works for the two of them. The personal dedication "to the master of his beautiful instrument, in heartfelt thanks" attests to this. But Brahms would not have written these sonatas for purely external reasons. It almost seems as if he wanted to distill the essence of his lifelong compositional mastery, so dense yet effortless are these works; for Ekkehard Kroher, their "inner movement and weightlessness" point the way to the musical future. They are exemplary expressions of what would later be called "form-developing variation"— compositions in which everything is interconnected.

"The one weeps, the other laughs," Brahms once said about the contrast

between his two concert overtures, the *Tragic* and the *Academic Festival Overture*; this applies to the clarinet sonatas as well. While Sonata No. 1 follows a quasi-symphonic four-movement structure in a serious tone, No. 2, "the intimate, inward-directed counterpart" (Ulrich Krämer), presents a graceful first movement, a passionate second, and a variations sequence as the final movement. Clarinet and piano intertwine closely, passing the themes to one another, presenting all themes together, simultaneously, or transitioning from one to another. This makes the endeavour of revealing the canonical, imitative, freely interreacting interplay of lines in a different guise highly enticing. In the orchestrated version recorded here, these interweavings can be highlighted even more through tonal colour differentiation.

Such a transformation of forms is not without precedent in Brahms' work. For him, the idea should be in harmony with the form; at the same time, he often searched long to find the right approach. Sometimes, two possibilities seemed equally justified: Brahms created versions of both his *Haydn Variations* for orchestra and *Piano Quintet Op. 34* for two pianos, the variations movement from the String Sextet as a solo piano piece, and the *Liebeslieder Waltzes* with two- or four-handed piano parts, optionally with or without vocals. He also created alternative versions of the clarinet sonatas (including versions with viola or violin, the latter with an adapted piano part). Even for piano arrangements for domestic music-making, he didn't provide exact transcriptions, but instead translated the musical essence of ensemble or orchestral textures into a more piano-friendly notation — freedoms he took as a composer, as he explained to his editor Robert Keller: "I handle my piece more boldly, more cheekily than you (...) or anyone else can."

Just as Brahms, in his orchestrations of Schubert's songs, "explores the orchestral potential 'slumbering' in the piano accompaniments" (Joachim Draheim), Stephan Koncz, while maintaining the clarinet line as written, sought to extract an orchestral score from the piano part that would stay true to the musical sense and, through a kind of "reverse engineering," sometimes strays from the literal notation. It was about sensing the essence of the piano part and bringing the musical idea to life for the orchestra from that reduction — sometimes even adding new notes or invented material. Thanks to his experience as a member of the Berlin Philharmonic, Koncz knows what sounds good, which figurations are instrumentally appropriate, and how melodies can be seamlessly handed from strings to winds. "First, I try to define the harmony and examine how Brahms shapes the consonances into horizontal lines. This is always thought very specifically from the piano, spread across the keyboard. Arpeggios in the lower registers, which unfold wonderful sonority in the piano, need to be translated into different orchestral textures. With four-part voicing in a good range, for example, you can create sonic substance and maintain the inner movement." Due to Brahms' often harmonically complex piano writing, the orchestral sound needs to be thinned out. For recurring figures, instead of mechanical repetition, the various colours of the sections can be used. What matters most is always which energy is at work in the music and how it can be achieved with the given means; occasionally, shifting the focus leads to the goal.

Ultimately, the orchestration opens up new associations in these works, whose meaning Brahms, as usual, never revealed in words but which still clearly carry a deeply personal message. Stephan Koncz hears a journey "from hell to heaven" in the F Minor Sonata, where the first movement portrays the catastrophe

of death: the fall from heaven culminates in a procession whose new tonal qualities bring forth the hidden memory of Brahms' First Symphony in the piano part. After the lullaby in the second and the *Ländler* in the third movement, the finale evokes the wake-up call in clarinet and trumpet — a *Wachet auf!* that propels the forward-driving quaver motion developed from the piano chords almost jubilantly.

At the start of the Second Sonata, two additional bars are heard, which, of course, are entirely developed from the existing material; they prepare the clarinet for its entrance. This too has a precedent: Brahms had initially prefixed a four-bar cadence at the beginning of his Fourth Symphony before later removing it. The sonata ends with variations, a form that Brahms held particularly dear throughout his life — constant change with a steady core.

After the drama of the F Minor Sonata, Stephan Koncz suggests, the E-Flat Major Sonata is more like a melancholic idyll, a "summer evening of life." In a similar vein, Daniel Ottensamer is delighted with this new incarnation of the sonatas: "More than ever, it seems to me as though Brahms found a soulmate in the clarinet and entrusted it with the kindness and wisdom of his emotional and intellectual world."

Just before his death, Brahms helped a young colleague get a happy start. In 1896, the Vienna *Tonkünstlerverein* held a composition competition, calling for a chamber music work with at least one wind instrument. Brahms, as honorary president and jury member, declared Walter Rabl's submission to be "the best," ensuring that the Quartet for Piano, Clarinet, Violin and Cello — probably the first work for this combination — won first prize, and he recommended the young composer to his publisher. Brahmsian in

tone, skilfully written like the master's works, the piece draws on Mendelssohn and Schumann while looking ahead to the future. The printed edition, "devoted to Mr. Dr. Johannes Brahms with respect," was never seen by its dedicatee, as he died three months after the competition. After composing a few more works, including an opera, Rabl went on to conduct and later led the Spanish premieres of Wagner's *Ring des Nibelungen* and Strauss' *Salome* in Madrid.

Malte Krasting
Translation: Calvin B. Cooper

Stephan Koncz & Daniel Ottensamer

© Andrej Grilc

Vom Wandel der Gestalten
Die Klarinettensonaten von Johannes Brahms in orchestralem Gewand

Johannes Brahms machte ungern viele Worte über seine Werke. Im Gegenteil, wenn er seinen Briefpartnern eine neue Komposition ankündigte, dann oft mit ironischem Unterton, wie als er beispielsweise mit den Worten, er habe „ein paar kleine Klavierstücke" geschrieben, Theodor Billroth sein gewaltiges zweites Klavierkonzert in Aussicht stellte. Das Komponieren war ihm eine höchst persönliche Angelegenheit und oft mit nahestehenden Menschen verknüpft, wie der verehrten Clara Schumann oder dem langjährigen Freund Joseph Joachim, für den er unter anderem das Violinkonzert komponierte. In diesen Beziehungen zwischen Leben und Musik lag für Brahms ein Geheimnis, das er nicht mit verbalen Erläuterungen schmälern wollte. Die beiden Klarinettensonaten sind gleichfalls für einen besonderen Menschen geschrieben – und auch die vorliegende Aufnahme ist die Frucht einer Freundschaft, die buchstäblich aus Kindertagen herrührt. Der Solist Daniel Ottensamer und der Dirigent und Arrangeur Stephan Koncz – im Hauptberuf Cellist bei den Berliner Philharmonikern – musizieren seit gut zwanzig Jahren miteinander in verschiedenen Zusammenhängen, nicht nur eine Weile bei den Wiener Philharmonikern, vor allem in verschiedenen Kammermusikformationen wie dem Ensemble Philharmonix und im Trio mit dem Pianisten Christoph Traxler; mit ihm haben sie das aufsehenerregende Projekt *The Clarinet Trio Anthology* produziert, ein umfassender Überblick über das Repertoire für diese Besetzung. Darin ist, neben einer großen Zahl von Wieder- und Neuentdeckungen, natürlich auch das Klarinettentrio von Johannes Brahms enthalten. In diesem Kontext entstand die Idee, Brahms' Klarinettensonaten eine symphonische

Dimension zu verleihen. „Seit vielen Jahren war es ein großer Wunsch von uns, den Klarinettensonaten ein größeres Podium zu bieten. Sie gehören zum Kostbarsten, was Brahms je geschrieben hat, und zum Schönsten, was es überhaupt für dieses Instrument gibt, und wir wollten sie aus dem begrenzten Raum der Kammermusik in neuer Beleuchtung ins Rampenlicht rücken", sagt Daniel Ottensamer, und Stephan Koncz, der in unzähligen Arrangements ein Gespür dafür entwickelt hat, welche Metamorphosen in einem Werk schlummern, bekräftigt: „Diese Stücke gehören in den Konzertsaal!"

Dass Brahms sich in mehreren späten Werken der Klarinette zuwandte, einem Instrument, das er kammermusikalisch zuvor nicht bedacht hatte, ist einem außergewöhnlichen Musiker zu verdanken. Richard Mühlfeld war seit 1873 Mitglied der Meininger Hofkapelle, erst als Geiger, drei Jahre später auch als Klarinettist – dabei hatte er sich das Klarinettenspiel weitgehend selbst beigebracht. Schon 1876 wirkte Mühlfeld mit seinen Meininger Kapellkollegen bei der Uraufführung von Wagners *Ring des Nibelungen* mit, woraufhin dessen Komponist ihm mit auf den Weg gab: „Junger Freund, blasen Sie immer so wie heute, und die ganze Welt steht Ihnen offen." Bald danach formte Hans von Bülow als Meininger Hofkapellmeister das Ensemble zu einem Spitzenorchester. Auf seine Einladung hin probierte Brahms sein zweites Klavierkonzert mit der Hofkapelle aus und vertraute dem Ensemble daraufhin die Uraufführung seiner vierten Symphonie an; „wie wohl und behaglich mir in Mitten der Capelle ist", schrieb er dem „Theaterherzog" Georg II., „darüber könnte ich ein langes, lautes Danklied singen". Auch nach Bülows Weggang blieb die Verbindung bestehen. 1890 hörte Brahms in Meiningen Mühlfelds Interpretation von Carl Maria von Webers Es-Dur-Klarinettenkonzert. Im März darauf ließ Brahms sich, wie Mühlfelds Bruder

überliefert, von diesem „in die technischen und tonlichen Geheimnisse des Instruments einweihen und immer wieder Mozartsche und Weberische Sachen vorspielen“, und noch mit den Klängen dieser Instruktionen im Ohr schrieb er aus Meiningen an Clara Schumann, man könne „nicht schöner Klarinette blasen, als es der hiesige Herr Mühlfeld tut“. Während seines Sommeraufenthalts in Ischl entstanden dann kurz hintereinander das Klarinettentrio und das Klarinettenquintett, die Brahms im folgenden Winter mehrfach selbst mit Mühlfeld zusammen aufführte. Sie werden manches Mal nach den Auftritten noch den Abend miteinander verbracht haben, wie überhaupt die Geschichte bedeutender Klarinettenwerke suggeriert, dass zwischen ihren Verfassern und ihren Spielern oft ein herzliches Einvernehmen herrschte: Anton Stadler entlockte Mozart ein Quintett und ein Solokonzert, Heinrich Baermann Weber sein reiches Klarinettenœuvre, und auch bei Mühlfeld und Brahms dürfte ein gutes Gespräch bei einem guten Glas Wein eine Rolle gespielt haben. Zwar wollte Brahms mit seiner Sammlung deutscher Volkslieder 1894 eigentlich „als Komponist deutlich Adieu gesagt“ haben, wie er seinem Verleger Simrock anvertraute. Warum er dann doch noch die beiden Klarinettensonaten schrieb, hatte wohl mehrere Gründe. Selbst zwar erst Anfang sechzig, spürte Brahms eine Zeit des Abschieds nahen. 1894 starben gleich drei enge Weggefährten: der Musikhistoriker Philipp Spitta, der Arzt Theodor Billroth und der Dirigent Hans v. Bülow, alle kaum älter oder gar jünger als er. Zum anderen war das gemeinsame Musizieren mit Mühlfeld so glücklich gewesen, dass er dem jüngeren Partner mit Duowerken für ihn und sich seine Verehrung erweisen wollte; die persönliche Widmung „dem Meister seines schönen Instrumentes in herzlich dankbarer Erinnerung“ zeugt davon. Doch allein aus äußerlichen Erwägungen hätte Brahms

nicht noch einmal zur Feder gegriffen. Es scheint beinahe, als habe er den Extrakt seiner lebenslang gewachsenen kompositorischen Meisterschaft ziehen wollen, so hoch verdichtet und doch federleicht sind diese Stücke; „innere Bewegung und Schwerelosigkeit“ attestierte ihnen Ekkehard Kroher als ein „Wegweiser in die musikalische Zukunft“. Sie sind exemplarischer Ausdruck dessen, was man später als die „formentwickelnde Variation“ bezeichnete – Kompositionen, in denen alles miteinander zusammenhängt.

„Die eine weint, die andre lacht“, hatte Brahms einst über das Gegensatzpaar seiner beiden Konzertouvertüren gesagt, die *Tragische* und die *Akademische Festouvertüre*; das trifft auch auf die Klarinettensonaten zu. Während Nr. 1 in ernstem Ton äußerlich der quasi-symphonischen Viersätzigigkeit folgt, bringt Nr. 2 als „der intime, gleichsam nach Innen gerichtete Gegenpol“ (Ulrich Krämer) einen anmutigen ersten, einen leidenschaftlichen zweiten und eine Variationenfolge als letzten Satz. Aufs engste verschränkt spielen sich Klarinette und Klavier die Bälle zu, alle Themen werden gemeinsam, zugleich oder von einem aufs andere übergehend, vorgestellt. Das macht das Unterfangen so naheliegend wie reizvoll, das kanonische, imitative, frei aufeinander reagierende Wechselspiel der Linien in anderem Gewand zu offenbaren – in einer Orchestrierung nämlich, die diese Verflechtungen durch klangfarbliche Differenzierung hervorzuheben fähig ist.

Solch ein Wandel der Gestalten ist bei Brahms nicht ohne Vorbild. Für ihn musste einerseits der Einfall mit der Form in Einklang stehen; andererseits suchte er oft lange nach der stimmigen Façon. Manchmal schienen ihm zwei Erscheinungen gleichermaßen berechtigt: Sowohl die *Haydn-Variationen* für Orchester als auch das *Klavierquintett op. 34* gibt es in Fassungen für zwei

Klaviere, den Variationensatz aus dem Streichsextett als Soloklavierstück, die Liebesliederwalzer mit zwei- oder vierhändigem Klavierpart, optional mit oder ohne Gesang. Von den Klarinettensonaten hat er alternative Fassungen (auch mit Bratsche oder Violine, letztere Variante sogar mit angepasstem Klavierpart) eingerichtet. Sogar bei Klavierarrangements zum hausmusikalischen Gebrauch hat er keine notengetreuen Arrangements geliefert, sondern das musikalische Wesen des Ensemble- oder Orchestersatzes großzügig in ein klaviergemäßes Notenbild überführt – Freiheiten, die er als Komponist sich herausnehmen durfte, wie er seinem Verlagslektor Robert Keller erklärte: „Ich gehe eben dreister, frecher mit meinem Stück um, als Sie (...) oder ein Andrer kann".

Gerade so, wie Brahms bei seinen Orchestrierungen von Schubert-Liedern „das in den Klavierbegleitungen ‚schlummernde' orchestrale Potenzial auslotet" (Joachim Draheim), versuchte Stephan Koncz, bei notengetreu beibehaltener Klarinettenstimme aus dem Klaviersatz eine Orchesterpartitur zu extrahieren, die dem musikalischen Sinn gerecht wird und sich dabei – quasi im „Reverse-engineering" – bisweilen vom Buchstaben löst. Es galt, die Essenz des Klavierparts zu erspüren und aus dieser Reduktion heraus die musikalische Idee für Orchester neu erstehen zu lassen – nötigenfalls mit teilweise anderen Tönen oder hinzuerfundenem Material. Dank seiner Erfahrung als Mitglied der Berliner Philharmoniker weiß er, was gut klingt, welche Figurationen instrumentengerecht sind oder wie sich Melodien von Streichern zu Bläsern homogen übergeben lassen. „Als erstes versuche ich die Harmonie zu definieren und zu untersuchen, wie Brahms die Zusammenklänge in horizontale Linien aufbereitet. Das ist immer ganz spezifisch vom Klavier her gedacht, weit über die Klaviatur

gespreizt. Dreiklangsbrechungen in tiefer Lage, die im Klavier eine wunderbare Sonorität entfalten, benötigen eine Übersetzung in die orchestrale Faktur. Mit einem vierstimmigen Satz in guter Lage kann man beispielsweise klangliche Substanz schaffen und zugleich die innere Bewegung beibehalten." Wegen des bei Brahms oft harmonisch komplexen Klaviersatzes muss das Klangbild im Orchestergewand gelichtet werden. Bei wiederkehrenden Figuren lassen sich anstelle mechanischer Wiederholung die verschiedenen Farben der Stimmgruppen nutzen. Entscheidend sei stets, welche Energie in der Musik wirkt und wie sie mit den jeweiligen Mitteln erreichbar ist; dann und wann führt eine Verschiebung der Schwerpunkte zum Ziel.

Nicht zuletzt eröffnet die Orchestrierung neue Assoziationsmöglichkeiten bei diesen Werken, über deren Gehalt Brahms wie üblich kein Wort verloren hat und die gleichwohl so offenbar eine tiefe persönliche Botschaft in sich tragen. Einen Weg „von Hölle zu Himmel" hört Stephan Koncz aus der f-Moll-Sonate heraus, deren erster Satz die Katastrophe eines Todes schildert: Der Himmelssturz mündet in einen Kondukt, dessen neue Klanglichkeit die im Klaviersatz versteckte Erinnerung an Brahms' erste Symphonie hervorbringt. Nach dem Wiegenlied des zweiten und dem Ländler im dritten Satz erschallt im Finale der Weckruf in Klarinette und Trompete, ein „Wachet auf", das die aus den Klavierakkorden entwickelte vorwärtsdrängende Achtelmotorik fast jubelnd vorantreibt.

Am Beginn der zweiten Sonate erklingen zwei hinzugefügte Takte, die natürlich gänzlich aus dem bestehenden Material entwickelt sind; sie bereiten der Klarinette den Boden für ihren Auftritt. Auch das hat ein Vorbild: Zunächst hatte Brahms seiner vierten Symphonie vier kadenzierende Einleitungstakte vorangestellt und sie erst spät wieder getilgt. Die Sonate

endet mit Variationen, einer Form, die Brahms zeit seines Lebens besonders am Herzen lag – die ständige Veränderung bei gleichbleibendem Kern.

Nach dem Drama der f-Moll-Sonate, meint Stephan Koncz, sei das Es-Dur-Geschwister eher ein melancholisches Idyll, ein „Sommerlebensabend". In ähnlichem Sinne ist Daniel Ottensamer glücklich über diese neue Inkarnation der Sonaten: „Mehr denn je kommt es mir vor, als habe Brahms in der Klarinette eine Seelenverwandte gefunden und ihr die Güte und Weisheit seiner Gefühls- und Gedankenwelt anvertraut."

Kurz vor seinem Tod verhalf Brahms einem jungen Kollegen noch zu einem glücklichen Start. 1896 richtete der Wiener Tonkünstlerverein einen Kompositionswettbewerb aus; die Ausschreibung verlangte ein Kammermusikwerk mit mindestens einem Blasinstrument. Brahms, als Ehrenpräsident Mitglied der Jury, hielt Walter Rabls Beitrag rundheraus für „das Beste", sorgte dafür, dass das *Quartett für Klavier, Klarinette, Violine und Violoncello* – wohl das erste Werk für diese Besetzung – den 1. Preis erhielt und empfahl den jungen Kollegen seinem Verleger. Brahmsisch im Ton, gekonnt im Satz wie die Werke des Meisters, greift das Stück mit Anlehnungen an Mendelssohn und Schumann zurück in die Musikgeschichte und blickt doch in die Zukunft. Die Druckausgabe, vom Komponisten „Herrn Dr. Johannes Brahms verehrungsvoll zugeeignet", bekam der Widmungsträger nicht mehr zu Gesicht; er starb drei Monate nach dem Wettbewerb. Rabl wechselte nach einigen weiteren Werken, darunter sogar einer Oper, zum Dirigieren und leitete unter anderem später in Madrid die spanischen Erstaufführungen von Wagners *Ring des Nibelungen* und Strauss' *Salome*.

Malte Krasting

Acknowledgements

PRODUCTION TEAM
Executive producers **Daniel Ottensamer**/**Stephan Koncz** & **Renaud Loranger** (PENTATONE)
Recording producer (Brahms) **Thomas Bößl** (Teldex) | Recording engineer (Brahms) **Nikolaus Löwe** (RBB) | Recording assistant (Brahms) **Anne Sölter** (RBB) | Editing, Mixing & Mastering (Brahms) **Thomas Bößl** | Production & Editing (Rabl) **Florian Rosensteiner** (ORF)
Mixing & Mastering (Rabl) **Thomas Bößl**

Liner notes **Malte Krasting** | Liner notes translation **Calvin B. Cooper**
Cover design **Marjolein Coenrady** | Product management & Design **Karolina Szymanik**

This album was recorded on 1 July 2020 in Loreley-Saal in Vienna, Austria and between 3-6 June 2024 in Sendesaal RBB in Berlin, Germany.

Publisher credits
Arrangements of Brahms' Clarinet Sonatas are published by Stephan Koncz' own publishing house Ledäson & Spand; Walter Rabl's Quartet is published by Simrock.

DSO Deutsches Symphonie-Orchester Berlin
Ein Ensemble der ROC Rundfunk Orchester Chöre
In collaboration with rbb

PENTATONE TEAM
Vice President A&R **Renaud Loranger** | Managing Director **Sean Hickey**
Director Marketing & Business Development **Silvia Pietrosanti**
Director Catalogue & Product **Kasper van Kooten**

Sit back and enjoy