

KATHRIN ISABELLE KLEIN
PIANO

hänssler
CLASSIC

VOL.1

SONATAMANIA

SCHUMANN & BRAHMS

SONATAMANIA

Eine Klaviersonate zu komponieren stellte für die Komponisten nach Beethoven eine echte Herausforderung dar. Ihre Blütezeit schien einerseits vorüber, andererseits wurde sie weiterhin als diejenige Gattung empfunden, in der ein Komponist sich zu beweisen hatte. So schrieb Robert Schumann nach Vollendung seiner drei Klaviersonaten 1839: „*Was die jungen Künstler zum Schreiben [von Sonaten] anregt, ist leicht zu erraten: es gibt keine würdigere Form, durch die sie sich bei der höheren Kritik einführen und gefällig machen können [...]. Im Übrigen aber, scheint es, hat die Form ihren Lebenskreis durchlaufen, und dies ist ja in der Ordnung der Dinge, und wir sollten nicht jahrhundertlang dasselbe wiederholen und auch auf Neues bedacht sein. Also schreibe man Sonaten oder Phantasien (was liegt am Namen!), nur vergesse man dabei die Musik nicht [...].*“ Selbstredend wollte Schumann nicht zu denjenigen Kollegen zählen, deren Sonaten reine Formübungen waren.

Dem formalen Korsett der Sonate stand auch der neue Trend zu musikalischen Charakterstücken entgegen, in denen in kurzer Stückfolge ver-

schiedenste musikalische Einfälle und Charaktere gezeichnet werden konnten. Für Schumann bestand die Herausforderung also darin, die große Form auf würdige Weise zu gestalten, der Vielfalt der „Gestalten und redenden Charaktere“ darin aber unbedingten Ausdruck zu verleihen. Dass Beethoven in seinen späten Sonaten selbst die Sonatenform bereits an den verschiedensten Punkten erweitert und ausgehebelt hatte, war für Schumann und seine Zeitgenossen ein willkommener Ausgangspunkt.

Schumanns Opusnummern 1 bis 23 sind bekanntlich allesamt dem Klavier gewidmet. Sie umfassen die Schaffensperiode von 1830 bis 1839. Während all dieser Jahre beschäftigte Schumann mal im Vorder-, mal im Hintergrund die Thematik der Klaviersonate, obwohl er parallel eine große Zahl an Charakterstücken und Etüden schuf. Die Komposition der drei Sonaten dauerte jeweils unterschiedlich lang, im Fall der fis-Moll-Sonate op. 11 erstreckte sich der Prozess über vier Jahre, von 1832 bis 1836. Auch wenn Schumann sich dem inneren und äußeren Erwartungsdruck an diese

neue Form der Sonate gewachsen fühlte, nahm seine „Lösung“ der Aufgabe doch geraume Zeit, viel Fleiß und Überlegung in Anspruch.

Mit der **Sonate in fis-Moll op. 11** ist ein Werk von bestechender Intensität, modulatorischer Kühnheit, rhythmischer Spannung und einem beeindruckenden Ambitus von Seelenzuständen gelungen. Bereits die Wahl der Tonart ist bemerkenswert, da in den 32 Sonaten Beethovens nur ein einziger Satz in dieser Tonart steht. Vorbild waren vielmehr die einsätzige Sonate *mélancolique* op. 49 (1821) von Ignaz Moscheles sowie die Sonate fis-Moll op. 81 (1819) von Johann Nepomuk Hummel. 1823, im Alter von knapp dreizehn Jahren, machte sich Schumann bereits Gedanken über die „Charakteristik der Töne“ und schrieb über fis-Moll: „*Ein finsterer Ton; er zerrt an der Leidenschaft, wie der bissige Hund am Gewand. Groll und Mißvergnügen ist seine Sprache. Es scheint ihm ordentlich in seiner Lage nicht wohl zu sein: daher schmachtet er immer nach der Ruhe von A-dur oder nach der triumphierenden Seligkeit von D-dur hin.*“ Sowohl die Zerrissenheit von fis-Moll als auch die reine Schönheit von A-Dur haben sich zehn Jahre später in seiner Sonate niedergeschlagen.

Gleich in der *Introduzione* des Kopfsatzes werden die beiden Gegenpole vorgestellt. Der balladenhafte Ton mit triolisch-wogender Begleitung erinnert an den Beginn von Moscheles' erwähnter Sonate, die scharfen Punktierungen der

Melodie aber verleihen dem Adagio bereits einen impulsiven Gestus. Im Seitenthema der Einleitung wird dagegen das liebeliche Thema der Aria, des zweiten Satzes vorweggenommen. Das folgende Allegro vivace wirkt durch seinen markanten Fandango-Rhythmus getrieben. Über die Durchführung hinweg beschleunigt sich das Tempo in Etappen immer weiter. Das Seitenthema, das in der Exposition im A-Dur noch eine liedhafte, schwärmerische Seite zeigte, beendet den Satz resignativ und leitet über zur Aria, dem zweiten Satz, der Schumanns frühes Lied „An Anna“ aufgreift. Der dritte Satz, ein wildes Scherzo, wirkt durch sein rezitatives, opernhafte Intermezzo an der Stelle eines zweiten Trios besonders fantastisch. Gerade dieser Satz scheint bei Clara Wieck sehr beliebt gewesen zu sein, sie wählte ihn aus, um ihn Frédéric Chopin vorzuspielen. Der vierte Satz erscheint formal am schwersten zu fassen, doch mag Schumann der von ihm selbst geforderten Vielfalt der „Gestalten und redenden Charaktere“ hier am nächsten gekommen zu sein.

Schumanns Idee, Sonaten wie Phantasien zu schreiben, ist im Fall der Sonate in fis-Moll geglückt. Formal allerdings bereitete das Werk manchem Hörer Unbehagen, auch Clara Wieck versuchte Schumann bei seiner g-Moll-Sonate von einer übersichtlicheren Form zu überzeugen. Ignaz Moscheles kritisiert in seiner Rezension in der *Neuen Zeitschrift für Musik* aus dem

Oktober 1836 mit Bezug auf den 4. Satz die Aneinanderreihung verschiedener Gestalten ohne „Verschmelzung“:

„Dem Floresten schwebte sicher bei diesem, so wie bei den anderen Sätzen, ein Bild oder irgend ein Ausbruch bestimmter Gefühle und Leidenschaften vor. Ist vielleicht das, was die Einheit stört, eben der wesentliche Charakter desjenigen, was er zu malen gedachte? [...] Sein Werk verlangt im Vortrag einen gereiften Spieler, ich möchte sagen eine Männerhand, wenn ich nicht sähe, dass sie Clara gewidmet ist. Und unter den Claren kenne ich nur eine, die einer solchen Composition durch gediegenen geistvollen Vortrag vollkommene Gerechtigkeit wiederfahren lassen kann: – Clara Wieck.“

Die Widmung der Sonate lautet tatsächlich „Clara zugeeignet von Florestan und Eusebius“, und Schumanns Seelenfiguren unterstreichen den Spannungszustand innerhalb der Sonate. Die beiden Hauptmotive des ersten Satzes entstanden in gegenseitiger Abhängigkeit zu Claras eigenem Schaffen, denn sie verwandte beide in ihrem *Ballet des revenants* op. 5 Nr. 4. Die Sonate ist also nicht nur Zeugnis der aufkeimenden Zuneigung zwischen Clara und Robert und des Kampfes gegen Friedrich Wieck, sondern auch der fruchtbaren Zusammenarbeit dieser beiden jungen Menschen.

Untrennbar mit Clara und Robert Schumann verbunden ist die **Sonate op. 5 in f-Moll** von Johannes Brahms. Sie ist die dritte und letzte seiner drei Klaviersonaten, komponiert im Herbst 1853. Die Beschäftigung mit der Gattung Sonate rührte bei Brahms wohl von seinem Kompositionsunterricht bei Eduard Marxsen her. Die beiden früheren Sonaten in fis-Moll und C-Dur hatte Brahms bereits fertiggestellt, als er sich auf Empfehlung von Franz Liszt am 30. September 1853 in Düsseldorf bei den Schumanns vorstellte. Im folgenden Monat Oktober fand sich der 20-jährige Brahms regelmäßig um elf Uhr in der Bilker Straße ein und holte Robert Schumann zum Spaziergang ab. Bei beiden Schumanns löste die Begegnung mit dem jungen Komponisten Begeisterung aus. Clara Schumann beschrieb ihn im Tagebuch wie folgt:

„Dieser Monat brachte uns eine wunderbare Erscheinung in dem 20jährigen Komponisten Brahms aus Hamburg. Das ist wieder einer, der kommt wie eigens von Gott gesandt! – Er spielte Sonaten, Scherzos etc. von sich, alles voll überschwänglicher Phantasie, Innigkeit der Empfindung und meisterhaft in der Form. [...] Er hat bei Marxsen in Hamburg studiert, doch das, was er uns gespielt, ist so meisterhaft, daß man meinen müßte, den hätte der liebe Gott gleich so fertig auf die Welt gesetzt. Eine schöne Zukunft steht Dem bevor, denn wenn er erst für Orchester schreiben wird, dann wird er erst das rechte Feld für seine Phantasie gefunden haben!“

Ebenso messianisch klingt Robert Schumanns berühmt gewordener Aufsatz „Neue Bahnen“, den er nach zehnjährigem Schweigen in der *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlichte:

„Oft, trotz angestrengter productiver Thätigkeit, fühlte ich mich angeregt [zu schreiben]; manche neue, bedeutende Talente erschienen, eine neue Kraft der Kunst schien sich anzukündigen [...]. Ich dachte, die Bahnen dieser Auserwählten mit der größten Theilnahme verfolgend, es würde und müsse nach solchem Vorgang einmal plötzlich Einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, einer, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern, wie Minerva, gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupt des Kronion spränge. Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heißt Johannes Brahms, kam von Hamburg, dort in dunkler Stille schaffend, aber von einem trefflichen und begeistert zutragenden Lehrer gebildet in den schwierigsten Satzungen der Kunst [...]. Am Klavier sitzend, fing er an wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und lautjubilenden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Symphonien [...].“

Tatsächlich verwundert auch den heutigen Hörer die Tatsache, dass diese Sonate das Werk eines 20-Jährigen ist, denn so vieles vom späteren Brahms ist schon vorhanden – und doch tritt uns aus den schnellen Sätzen der Sonate ein jugendlicher Überschwang entgegen, den man im späteren Klavierwerk von Brahms so nicht mehr findet.

Clara Schumann bringt es in ihrer persönlichen Beschreibung auf den Punkt: Überschwängliche Phantasie, Innigkeit der Empfindung und Meisterschaft in der Form, das sind die Worte, die gerade die Sonate in f-Moll wunderbar treffen. Denn während das Fantastische und die Vieltgestalt der Charaktere bei Robert Schumann zu einer komplexen und abwechslungsreichen Form geführt haben, ist diejenige der Brahms'schen Sonate viel klassischer und einheitlicher. Ein weiterer Gedanke ist beiden Schumanns gekommen: Brahms' Klaviersatz ist bereits in jungen Jahren viel orchestraler gedacht als der von Robert Schumann. Er ist voller, greift im Ambitus weiter aus, enthält aber auch weniger quirilige Einzelstimmen und -motive. Die spätere Symphonik von Johannes Brahms leuchtet hier bereits auf.

Das weit ausgreifende, fast exzentrische Thema des ersten Satzes öffnet sogleich den gesamten Klangraum, der dem Hörer in dieser Sonate bevorsteht und zeigt, über welche pianistischen Fähigkeiten der junge Brahms verfügte.

Die folgende fünftaktige Phrase im *pianissimo* setzt den größtmöglichen Kontrast, ist aber motivisch eng mit dem ersten Thema verwandt – die pochenden Triolen der linken Hand gemahnen nicht nur an Beethoven, sondern weisen unheimlich voll auf den vierten Satz voraus. Zwischen diesen beiden Extremen wird der Satz fortentwickelt, unterbrochen von einem wunderbaren Exkurs nach Des-Dur in der Mitte der Durchführung. Der Satz schließt in forschem F-Dur, es folgt der zweite Satz („Andante“), der mit den Zeilen von Sternau (alias Otto Julius Inckermann) versehen ist, die zur Berühmtheit der Sonate beigetragen haben mögen:

*Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint.
Da sind zwei Herzen in Liebe vereint
Und halten sich selig umfangen.*

Oft wird das Mondlicht als entscheidend empfunden, nicht minder wichtig scheint Brahms aber die kompositorische Umsetzung des „Umfangenseins“ gewesen zu sein. Zu Beginn umwindet die untere Stimme die obere, ab Takt 16 tritt sie in deutlichen Kontrapunkt und es entsteht ein veritables Duett. In immer neuen *pianissimo*-Schattierungen bewegt sich der Satz auf das wunderbare Andante molto zu, das sich zu einem Moment tiefster Glückseligkeit steigert und aus der von Clara Schumann beschriebenen „Innigkeit der

Empfindung“ ausbricht. Dem diabolischen Scherzo folgt mit dem vierten Satz (Intermezzo) der Rückblick auf den zweiten Satz, doch statt As-Dur steht die Musik nun in b-Moll – eine dunklere Tonart ist kaum vorstellbar. Dieser kurze Satz ist der Geniestreich der Sonate, die Kehrseite des warmen, gesanglichen zweiten Satzes: Unterbrochen von Paukentrilen und scharfen verminderten Akkorden wird das Thema des 2. Satzes fragmentiert, aus der Zweisamkeit wird Einsamkeit. Das schließlich versöhnliche Finale findet seinen Weg vom spukhaften Beginn zum Überschwang im Dur. Im ersten Couplet findet sich unverkennbar das Motiv f-a-e, das Lebensmotto „frei aber einsam“ des Geigers Joseph Joachim. Während Johannes Brahms das Motiv in seinem Beitrag zum Gemeinschaftsprojekt der F.A.E.-Sonate nicht so plakativ benutzte, fand es Eingang in die Klaviersonate. Dass diese drei Worte schließlich zu Brahms’ eigenem Lebensprinzip werden sollten, konnte er noch nicht wissen. Nicht nur Schumanns Aufsatz, auch diese Referenz wirken in der Rückschau gleichsam prophetisch.

Beide, Robert Schumann und Johannes Brahms, haben nach ihrer Jugendzeit im Zeichen der Klaviersonate diese Gattung nicht wieder angerührt. Die Gründe liegen im Unklaren, doch beide versuchten sich auf dem Gebiet der Symphonik, der Sonate für Orchester, und komponierten für

das Klavier im Folgenden hauptsächlich Charakterstücke. Die Parallelen in den Biographien sind groß, die Unterschiedlichkeit ihres Stils, auch in den beiden vorliegenden Sonaten, allerdings auch.

Beide Werke begleiten mich als Pianistin seit Langem. Mit der fis-Moll-Sonate habe ich bereits vor dem Abitur begonnen, sie hat mich von Beginn an gefesselt und seither nicht losgelassen. Was andere an ihr als verwirrend wahrnehmen, empfinde ich so nicht, da ich sie schon so lange kenne und in ihren Kosmos zur Gänze eingetaucht bin. Die f-Moll-Sonate von Brahms kam einige Jahre später hinzu, sie zu spielen war ein weiterer großer Wunsch von mir. Beide Sonaten hole ich im Abstand von mehreren Jahren wieder hervor und beobachte interessiert, wie sich meine Art des Zugangs jedes Mal ein wenig verschiebt, die Begeisterung aber die gleiche bleibt. So ist auch diese Aufnahme (wie im Grunde jedes Festhalten der eigentlich flüchtigen Musik) nur als Zwischenstand zu verstehen, dem weitere folgen werden. Beide Werke offenbaren ihre Meisterschaft dadurch, dass sich jede Wiederdarstellung lohnt.

Kathrin Isabelle Klein

Kathrin Isabelle Klein

Die Suche nach der Essenz eines Werkes, der Versuch, es im besten Lichte darzustellen und nachzuempfinden – das ist, wonach Kathrin Isabelle Klein beim Klavierspielen strebt, in Werken vom Barock bis zur Jetzt-Zeit. Ihre stilistische Bandbreite wurde dabei u.a. beim Internationalen Klavierwettbewerb Orléans 2014 ausgezeichnet, das Überwinden der Trennung von älterer und zeitgenössischer Musik ist ihr ein wichtiges Anliegen.

Ihr breites Interesse beschränkt sich bei weitem nicht auf das Solospiel. Als Kammermusikerin und Liedpianistin tritt sie in verschiedensten Formationen in Erscheinung. Im Duo mit der Sopranistin Monika Abel war sie 2022 im Finale des Deutschen Musikwettbewerbs und wurde daraufhin für die Saison 2023/24 als Stipendiatin in die Konzertförderung Deutscher Musikwettbewerb aufgenommen. Die erste gemeinsame CD des Duos erschien 2025 und wurde für den Preis der deutschen Schallplattenkritik nominiert.

Auch das Spielen in Ensemble und Orchester hat Kathrin Isabelle Klein als Musikerin entscheidend geprägt. So war sie von 2008 bis 2011 Pianistin im Bundesjugendorchester und von 2014 bis 2017 in der Jungen Deutschen Philharmonie. Regelmäßig wird sie als Aushilfe zu den Münchner Philharmonikern und dem Münchner Rundfunkorchester eingeladen. In der Internationalen

Ensemble Modern Akademie 2020/21 vertiefte sie ihre Erfahrungen im Ensemble für zeitgenössische Musik.

Kathrin Isabelle Klein erhielt ihren ersten Klavierunterricht im Alter von vier Jahren, ab 2003 wurde sie von André Terebesi am Peter-Cornelius-Konservatorium Mainz unterrichtet. 2015 erlangte sie ihren Bachelor-Abschluss an der Hochschule für Musik Würzburg und führte ihre Studien bis Juli 2018 im Masterstudiengang an der Hochschule für Musik und Theater München in der Klasse von Prof. Markus Bellheim fort. Von 2021 bis 2024 studierte sie in der Soloklasse bei Prof. Ewa Kupiec an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, wo sie im Juli 2024 erfolgreich das Konzertexamen ablegte.

Nach Lehraufträgen für Korrepetition an den Hochschulen Stuttgart und München hat Kathrin Isabelle Klein seit Oktober 2022 eine feste Dozentenstelle für Klavier an der HMT München inne und ist darüber hinaus seit Oktober 2023 Assistentin von Prof. Markus Bellheim. Parallel zum Klavierstudium studierte sie von 2014 bis 2020 Klassische Philologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München und arbeitete ebenda von 2020 bis 2022 als Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fachbereich Gräzistik.



SONATAMANIA

For the composers who followed Beethoven, writing a piano sonata represented a real challenge. The form seemed to have passed its heyday, and yet it was still perceived as the genre in which a composer needed to prove his talent. Having completed his three piano sonatas in 1839, Robert Schumann wrote: *"What prompts young artists to write [sonatas] is easy to see: there is no better form with which to present themselves to the most stringent criticism and make themselves acceptable [...]. Apart from that, however, it seems as if the form has run its course, and this is of course in the nature of things, and we should not repeat the same thing for centuries more and look for new ideas as well. So let us write Sonatas oder Fantasias (what's in a name?), but not forget the music [...]."* It stands to reason that Schumann did not want to be a colleague of those who treated sonatas as mere formal exercises.

The rigid form of the sonata was also out of keeping with the new trend in favour of musical character pieces, where a variety of ideas and musical portraits could be tried out in quick

succession. Schumann thus saw the challenge as clothing the established form in suitable garb while giving free rein to a wealth of "figures and eloquent characters". Beethoven himself had relaxed the rules in his late sonatas, and such extension and revision of sonata form provided Schumann and his contemporaries with an ideal starting-point.

Schumann's opus numbers 1 to 23 are without exception assigned to piano works, written between 1830 and 1839. During this period of his life, Schumann directly or indirectly addressed the subject of the piano sonata, while writing a profusion of character pieces and études at the same time. He spent varying periods of time on his three sonatas, needing over four years – from 1832 to 1836 – for the F sharp minor-Sonata op. 11. Even if Schumann felt himself capable of meeting the standards set by himself and others for this new form of the sonata, his "solution" of the task demanded considerable time, effort and deliberation.

The **Sonata in F sharp minor op. 11** is a work of striking intensity, bold modulation, rhythmic tension and an impressive range of moods and emotions. The very choice of key-signature is significant, given that in 32 sonatas Beethoven wrote only a single movement in this key. Schumann was more likely to have been guided by the one-movement *Sonate mélancolique* op. 49 (1821) by Ignaz Moscheles and the Sonata in F sharp minor op. 81 (1819) by Johann Nepomuk Hummel. In 1823, at the early age of twelve, Schumann was already reflecting upon the "Characteristics of the Keys", writing of F sharp minor: *"A gloomy tone; it clings on to passion like a fierce dog with a rag. It speaks of resentment and dissatisfaction. It seems to be ill at ease with its station: for this reason it is constantly longing for the tranquillity of A major or the triumphal bliss of D major."* Both the grief of F sharp minor and the pure beauty of A major played their part in shaping his sonata ten years later.

The *Introduzione* to the opening movement immediately presents the two opposites. The ballade-like tone with its rocking triplets is reminiscent of the beginning of Moscheles' F sharp minor sonata, whereas the sharply dotted notes of the melody give the Adagio an impulsive touch. The secondary theme of the introduction looks forward, on the other hand, to the sweetness of the Aria theme in the second movement. The ensuing Allegro vivace seems propelled by

its striking fandango rhythm. The tempo constantly quickens throughout the development. The secondary theme, which was still showing its lilting, rapturous side in the A major exposition, ends the movement in resignation and leads into the Aria, the second movement, which draws upon Schumann's early song "To Anna". The third movement, a wild Scherzo, features a recitative-like, operatic Intermezzo instead of a second Trio, creating a particularly imaginative mood. This very movement appears to have been a particular favourite of Clara Wieck's; it was the piece she chose to play to Frédéric Chopin. The fourth movement seems to be the hardest to pin down formally, but this may be where Schumann comes closest to the variety of "figures and eloquent characters" that he set himself as a goal.

In the case of the F sharp minor Sonata, Schumann's idea of writing sonatas like fantasias came off. Formally, it is true, the work troubled some listeners, and even Clara Wieck tried to persuade Schumann to follow a simpler form in his G minor-Sonata. Reviewing the work in the *Neue Zeitschrift für Musik* of October 1836, Ignaz Moscheles is critical of the juxtaposition of various figures without "blending" in the fourth movement:

"Florestan was sure to have had before him, in this last movement as elsewhere, an image or some outburst of particular feelings and passions. Is that which mars the unity perhaps the essential character

of that which he sought to portray? [...] His work demands to be played by an accomplished pianist, I should almost say a man's hand, were I not to see that it is dedicated to Clara. And among the Claras I know only one who can do justice to such a composition by means of noble elevated performance: – Clara Wieck.”

The dedication of the sonata does indeed declare it “prepared for Clara by Florestan and Eusebius”, and Schumann’s spiritual soulmates emphasize the tension prevailing within the sonata. The two principal motifs of the first movement were written in mutual dependence on Clara’s own work, for she used both of them in her *Ballet des revenants* op. 5 no.4. The sonata is therefore more than testimony to the growing affection between Clara and Robert and their resistance to Friedrich Wieck: it is also evidence of the fruitful collaboration of these two young artists.

The **Sonata op. 5 in F minor** by Johannes Brahms is inseparably linked with Clara and Robert Schumann. It is the last of his three piano sonatas, composed in the autumn of 1853. Brahms’s engagement with the genre surely dates to his lessons in composition with Eduard Marxsen. The two earlier sonatas in F sharp minor and C major were complete when Brahms, armed with a recommendation from Franz Liszt, introduced himself to the Schumanns in Düsseldorf on September 30, 1853. That October, the 20-year-old Brahms regularly called on the Schumanns at

eleven o’clock and went for a stroll with Robert Schumann. Both of the Schumanns were delighted by their encounter with the young composer. Clara Schumann described him in her diary as follows:

“This month brought us a wonderful revelation in the person of the 20-year-old composer Brahms from Hamburg. Here is yet another who comes as if sent straight from God! – He played sonatas, scherzos etc. of his own, all full of exultant phantasy, inmost sensitivity and mastery in their form. [...] He studied with Marxsen in Hamburg, we learnt, but that which he played us is so accomplished that one might imagine the dear Lord had sent him into the world ready formed. A fine future awaits him, for when he begins to write for orchestra, then indeed he will have found the true field for his imagination!”

There is an equally Messianic tone to Robert Schumann’s famous essay “Neue Bahnen” (new paths), which he published after ten years’ silence in the *Neue Zeitschrift für Musik*:

“Often, despite the effort of productive activity, I felt myself stimulated [to write]; some important new talents appeared, a new artistic force seemed to announce itself [...]. I thought, as I followed the paths of these chosen ones with the greatest sympathy, that after such a preparation there would and must suddenly appear the One who was called to enunciate the highest expression of the time in ideal manner, one who would bring us the master’s gift not in progressive instalments but, like Athena,

fully armed from the head of Zeus. And he is come, a young genius, at whose cradle graces and heroes kept watch. His name is Johannes Brahms, arrived from Hamburg, where he learnt in shadowy silence, but was instructed by an excellent and enthusiastically supportive teacher in the most difficult aspects of his art [...]. Sitting at the piano, he began to reveal wonderful regions. We were drawn into ever more magical spheres. Then there was his quite inspired playing, which made the piano into an orchestra of sorrowful and exultant voices. These were sonatas, or rather, latent symphonies [...].”

There is no doubt that the present-day listener is amazed to find this sonata to be the work of a 20-year-old, for so much of the later Brahms is already present – and yet the sonata’s fast movements present us with a youthful exuberance that we seek in vain in the later piano pieces of Brahms.

Clara Schumann sums it up in her personal description: unbounded fantasy, heartfelt sensibility and mastery of form are the words that wonderfully suit the Sonata in F minor. If the fantastic element and wealth of character in the works of Robert Schumann have led to a complex and varied form, that of Brahms’s sonata is much more classical and unified. A further thought occurred to both Schumanns: Brahms’s piano writing is far more orchestrally conceived, even at a young age, than that of Robert Schumann. It is fuller, reaches out further in its scope, while

containing less exuberant individual voices and motifs. The later symphonic writing of Johannes Brahms is already audible here.

The expansive, almost eccentric theme of the first movement immediately opens up the whole field of sound that is to be presented to the listener in this sonata and shows what pianistic qualities the young Brahms had at his command. The following five-bar phrase in *pianissimo* forms the greatest possible contrast, yet is closely related in its motivic work to the first theme – the insistent triplets of the left hand are not only a reference to Beethoven but also an ominous foreshadowing of the fourth movement. Between these two extremes, the writing is further elaborated, interrupted by a wonderful excursion into D flat major in the middle of the development. The first movement concludes in a vigorous F major, to be followed by the second (“Andante”), which is headed by lines by Sternau (alias Otto Julius Inkermann) that may well have contributed to the sonata’s fame:

*The evening deepens, the moonlight shines.
There two hearts are united in love
And are joined in blissful embrace.*

The moonlight is often seen as the decisive factor, but Brahms seems to regard the compositional translation of “embracement” as equally important. At first the lower voice entwines itself around the upper; from bar 16, it enters distinct

counterpoint and engages in a veritable duet. The movement progresses in ever new *pianissimo* shadings into the wonderful Andante molto that rises to a moment of profound happiness, breaking out of the “heartfelt sensibility” described by Clara Schumann. The diabolical Scherzo comes next, followed by the fourth movement (Intermezzo) with its look back at the second movement, but instead of A flat major the music is now in B flat minor – a darker key is almost inconceivable. This short movement is the sonata’s stroke of genius, the reverse of the warmly songful second movement: interrupted by timpani triplets and piercing diminished chords, the theme of the second movement is fragmented, the togetherness is reduced to loneliness. The ultimately reassuring finale finds its way from a ghostly beginning to major-key exuberance. The first couplet irresistibly asserts the F-A-E motif, the “frei aber einsam” (free but lonely) lifelong motto of violinist Joseph Joachim. Whereas Johannes Brahms was more restrained in his use of the motif in his contribution to the F.A.E. Sonata, it finds its place in his piano sonata. That these three words would sum up Brahms’s own chosen course in life was something he could not yet conceive. It is not only Schumann’s essay but this reference too that seem in retrospect to be ominously prophetic.

Both composers, Robert Schumann and Johannes Brahms, refrained throughout their lives from returning to their youthful engagement with the piano sonata. The reasons for this remain obscure; in any case, each of them explored the potential of the symphony, of the sonata for orchestra, while continuing to compose character pieces for piano. The parallels in their biographies are substantial, but so are the contrasts in their style, notably in the present two sonatas.

Both works have long kept me company as a pianist. I started on the F sharp minor Sonata while still at school, it captivated me at once and has held me in its grasp ever since. What others find so baffling in it has never affected me in the same way, as I have known it so long and totally immersed myself in its world. The F minor Sonata by Brahms came a few years later, I always felt a great desire to play it. Every few years I bring out both sonatas and observe with interest how my approach to them shifts slightly each time, while my enthusiasm remains unaltered. So this recording too (essentially like any fixed record of music that is in itself fleeting) can only be seen as a progress report, which will be followed by updates. Both works reveal their mastery by rewarding every rediscovery of them.

Kathrin Isabelle Klein

Kathrin Isabelle Klein

The search for the essence of a work, the aim of presenting it in its best light and feeling one’s way into it – that is what Kathrin Isabelle Klein aspires to at the keyboard, in works from the Baroque to the present day. Her stylistic diversity was honoured in particular at the 2014 International Piano Competition in Orléans; surmounting the barrier between historical and contemporary music is one of her greatest priorities.

Her wider interest is not by any means limited to solo performance. She has appeared in a wide variety of combinations both as chamber musician and as Lieder pianist. Her duo with soprano Monika Abel took her to the final of the 2022 German Music Competition (DMW) and assured her acceptance as a DMW concert scholarship holder for the 2023/24 season. The duo’s first joint CD was released in 2025 and nominated for the German Record Critics’ Prize.

Ensemble and orchestra performance has been an essential part of Kathrin Isabelle Klein’s artistic development. From 2008 to 2011 she was pianist in the Federal Youth Orchestra and from 2014 to 2017 in the Young German Philharmonic. She is regularly invited as a guest musician with the Munich Philharmonic and the Munich Radio Orchestra. Membership of the International Ensemble Modern Academy for the 2020/21

season deepened her experience in the field of contemporary music.

Kathrin Isabelle Klein took her first piano lessons at the age of four; from 2003, she was taught by André Terebesi at the Peter Cornelius Conservatory in Mainz. She graduated Bachelor in 2015 at the Würzburg Musikhochschule and consolidated her knowledge till July 2018 in the Master course at the University of Music and Theatre Munich (HMTM) in the class of Prof. Markus Bellheim. From 2021 to 2024 she studied in the solo class of Prof. Ewa Kupiec at the University of Music, Drama and Media Hanover (HMTMH), where she passed her concert examination in July 2024.

Following spells as accompanist at the music universities of Stuttgart and Munich, Kathrin Isabelle Klein has held a permanent teaching post for piano since October 2022 at HMTM and since October 2023 has also been assistant to Prof. Markus Bellheim. Parallel to her piano studies, she studied classical philology at the University of Munich (LMU) from 2014 to 2020 and worked there from 2020 bis 2022 as academic assistant in the department of Greek studies.

Translation: Janet and Michael Berridge

Aufnahmen / Recordings: 8.-10.10.2025 in Neumarkt

Tonmeister / Director of Recording: Sebastian Kienel

Einführungstext / Programme Notes: Kathrin Isabelle Klein

Steinway D-274 Piano Tuner / Klavierstimmer: Christian Niedermeyer

Übersetzung / Translation: Janet and Michael Berridge

Fotos / Photos: Alan Ovaska

Grafik / Graphic Arts: SPIESZDESIGN

© & © 2026 by Profil Medien GmbH

D - 73765 Neuhausen

info@haensslerprofil.de / www.haensslerprofil.de

CD HC25010

