
KLEINE BEITRÄGE

Zum Verhältnis von Virtuosität und Sonatenform in den Klaviersonaten Beethovens

Heinz von Loesch, Berlin

Ist es das Dilemma fortgeschrittener Wissenschaften, dass sie für einen immer geringeren Forschungszuwachs immer kompliziertere Fragen stellen müssen, so mutet es tatsächlich als eine Art Gottesgeschenk an, wenn es mitunter noch einmal gelingt, vergleichsweise weitreichende Forschungserträge mit ganz einfachen Fragen zu erzielen, Fragen, die bislang nur nicht gestellt worden sind. Zu diesen Fragen gehört auch die nach dem Verhältnis von Virtuosität und Sonatenform in den Klaviersonaten Beethovens, einem Verhältnis, das sich in den spezifisch virtuoson Sonaten op. 2 Nr. 3, op. 7, op. 22, op. 53 und op. 57 in einer geradezu atemberaubenden Weise verändert hat.

Dass diese so einfache Frage bisher nicht gestellt worden ist, auch wenn die kaum mehr abzusehende Literatur über die Klaviersonaten Beethovens am Rande immer wieder auf Virtuosität zu sprechen kommt, scheint symptomatisch für die generelle Vernachlässigung der Virtuositätsproblematik in der Musikwissenschaft. Einzig aufgearbeitet ist die Geschichte des Virtuositätsbegriffs:¹ von seiner anfänglich umfassenden Bedeutung, die sich nicht nur auf praktische, sondern auch auf kompositorische und sogar auf musiktheoretische Fähigkeiten erstreckte, über seine erst allmähliche Eingrenzung auf die musikalische Praxis bis hin zu seiner nachmaligen Verengung auf die rein technische Seite der Reproduktion; von seiner Herkunft aus dem römischen Tugendbegriff bis hin zu seinem Verrat an den Teufel – ein ethischer Widerspruch, der den Virtuositätsbegriff bis heute seltsam prägt.

Was die Sachgeschichte angeht, gibt es konsistente Untersuchungen überhaupt nur zur Sozialgeschichte.² Arbeiten zum Verhältnis von Virtuosität und Ausdruck fehlen ebenso wie zum Verhältnis von Virtuosität und Klang sowie zur Relation von Virtuosität und Form, bei der bislang, wenn überhaupt, nur das Solokonzert im Blickfeld stand.³ Der Untersuchung des Verhältnisses von Virtuosität und Form einen ersten darüber hinausgehenden Anstoß zu geben, ist Zweck der vorliegenden kleinen Studie.

Um den Effekt weitreichender Analyseergebnisse bei möglichst einfachen Fragestellungen nicht zu schmälern, verzichte ich ausdrücklich auf eine nähere analytische Präzisierung des Virtuositätsbegriffs, die ziemlich rasch ins Unabsehbare führen würde, und begnüge mich mit einem umgangssprachlichen Begriffsverständnis, das Virtuosität schlicht im Sinne eines gesteigerten Figuren- und Passagenwerks auffasst. Aus demselben Grund, aber auch um die wirklich

¹ Mario Wandruszka, „Das Bild des Menschen in der Sprache der italienischen Renaissance“, in: *Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln* VII (1956), Neudr. in: *Wörter und Wortfelder. Aufsätze* (= Tübinger Beiträge zur Linguistik VI), Tübingen 1970; Erich Reimer, Artikel „Virtuose“, in: *HmT* 1972.

² Siehe dazu vor allem: Heinrich Schwab, *Konzert* (= MgB IV, 2), Leipzig 1970; ders., „Formen der Virtuosenverehrung und ihr sozialgeschichtlicher Hintergrund“, in: *Kgr.-Ber. IMS Kopenhagen* 1972, hrsg. von Henrik Glahn u. a., Kopenhagen 1974, Bd. 2, S. 637–643; Hanns-Werner Heister, *Das Konzert. Theorie einer Kulturform* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 87), Wilhelmshaven 1983; Walter Salmen, *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte*, München 1988.

³ Siehe dazu exemplarisch: Friedhelm Krummacher, „Virtuosität und Komposition im Violinkonzert“, in: *NZfM* 135 (1974), S. 604–613; Tomi Mäkelä, *Virtuosität und Werkcharakter. Zur Virtuosität in den Klavierkonzerten der Hochromantik* (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 37), München 1989; Heinz von Loesch, *Das Cellokonzert von Beethoven bis Ligeti. Ästhetische und kompositionsgeschichtliche Wandlungen einer musikalischen Gattung* (= Europäische Hochschulschriften XXXVI, 80), Frankfurt am Main 1992; Konrad Küster, *Das Konzert: Form und Forum der Virtuosität* (= Bärenreiter-Studienbücher Musik 6), Kassel u. a. 1993.

frappierenden Veränderungen in der kompositorischen Praxis Beethovens überhaupt deutlich machen zu können, verzichte ich zugleich auf eine Historisierung des Sonatensatzmodells, bei der den Sonaten op. 2 Nr. 3 und op. 7 tatsächlich ein anderes Modell zugrundegelegt werden müsste als den Sonaten op. 53 und op. 57. Ich begnüge mich vielmehr mit dem allseits bekannten ‚Lehrbuchschema‘ der Sonatenform, das in der Exposition vier formale Funktionen unterscheidet: einen Hauptsatz in der Grundtonart, eine modulierende Überleitung, einen Seitensatz in der Dominanttonart und eine Schlussgruppe ebenda. Eine weiterführende Diskussion über das Verhältnis von Virtuosität und Sonatenform bleibt in jedem Falle einem differenzierteren Virtuositätsbegriff sowie einem Rekurs auf historische Formkonzeptionen vorbehalten.

Kennzeichnend für die beiden frühen Sonaten ist, dass Virtuosität und Sonatenform überhaupt nicht miteinander vermittelt sind. Die Virtuosität ist gegenüber der Sonatenform gewissermaßen exterritorial. Sie manifestiert sich jeweils in selbständigen, klar abgrenzbaren Formteilen, Formteilen, die im Rahmen der Sonatenform tatsächlich überzählig sind. Die virtuoson Partien bilden regelrechte Einschübe in die Sonatenform. Nähme man sie heraus, so bliebe immer noch ein vollständiger Sonatensatz, mit sämtlichen formalen Funktionen, nur eben kürzer und nicht virtuos.

Der Kopfsatz von op. 2 Nr. 3 weist ein 1. Thema in der Haupttonart auf (T. 1–12) – ein Thema, das als Vorwurf für eine thematische Abhandlung seinen Namen tatsächlich verdient –, eine modulierende Überleitung (T. 27–46), ein 2. Thema in der Dominanttonart (T. 47–60) und eine Schlussgruppe ebenfalls in der Dominanttonart (T. 78–84). Auf die Exposition folgt eine Durchführung, die als zentraler Ort thematisch-motivischer Abhandlung ihren Namen gleichfalls verdient. Zuerst wird kurz das Schlussgruppenthema durchgeführt (T. 91–96), später in aller Breite das 1. Thema (T. 109–138). Die Reprise entspricht in den Grundzügen der Exposition.

In diesen an und für sich schon ‚vollständigen‘ Sonatensatz, einen Sonatensatz, in dem bereits sämtliche formalen Funktionen vertreten sind, sind die virtuoson Partien nun gewissermaßen von außen eingelagert: eine erste Partie zwischen 1. Thema und Überleitung (T. 13–26) – diese Partie ist nicht bereits die Überleitung selbst; sie moduliert nicht, sondern wendet sich nach einer kurzen Ausweichung nur halbschlüssig zur Dominante der Haupttonart –, eine zweite Partie zwischen 2. Thema und Schlussgruppe (T. 61–77), eine dritte im Anschluss an die Schlussgruppe (T. 85–90) und eine vierte inmitten der Durchführung (T. 97–108) – zwischen der Durchführung der Schlussgruppe und der Durchführung des 1. Themas. Die Reprise, in der lediglich der erste virtuose Abschnitt durch einen anderen ersetzt wird (T. 149–154), gipfelt in einer regelrechten Kadenz, vergleichbar der Kadenz in einem Solokonzert. Kennzeichnend für alle virtuoson Partien außer der Kadenz ist, dass sie thematisch-motivisch mit den Hauptthemengruppen nichts oder so gut wie nichts zu tun haben, dafür zum Teil aber untereinander zusammenhängen: Die Takte 13–26 bedienen sich desselben Figuren- und Passagenwerks wie die Takte 61–68. Verbürgt die Identität des Passagenwerks zwar formalen Zusammenhang, so wird der Charakter des Einschubs dadurch zugleich aber auch verstärkt.

Ganz ähnlich verhält es sich mit dem Kopfsatz der *Es-Dur-Sonate* op. 7. Auch hier handelt es sich bereits ohne die virtuoson Abschnitte um einen vollständigen Sonatensatz, bestehend (nur die Exposition betrachtet) aus einem 1. Thema in der Haupttonart (T. 1), einer modulierenden Überleitung (T. 25), einem 2. Thema in der Dominanttonart (T. 41 bzw. T. 60) und einer Schlussgruppe ebenda (T. 93). Und auch hier sind die virtuoson Partien, von der brillanten Wiederholung des ersten Schlussgruppengedankens abgesehen, der Sonatenform gewissermaßen von außen eingelagert: Die große virtuose Passage T. 111–126 steht thematisch-motivisch völlig unvermittelt zwischen den beiden Schlussgruppengedanken.

Liegt aufgrund des generell sehr raschen Zeitmaßes sowie der Überfülle an heterogenem thematischen Material die Situation in op. 7 auch etwas anders als in op. 2 Nr. 3, so ergibt sich an einem entscheidenden Punkt doch genau derselbe Befund: Die eigentlich virtuoson Stellen sind als selbständige, klar abgegrenzte Partien in den übrigen Formverlauf nur eingeschoben. In

op. 7 könnte man sie aufgrund der analogen Kadenzanschlüsse sogar glatt herausstreichen, ohne irgendeine weitere Modifikation.

Vollständig anders als in den beiden frühen Sonaten ist die Situation dann im ersten Satz von op. 22 gelagert. Hier ist die Virtuosität der Sonatenform gegenüber nicht exterritorial, sie ist ein integraler Bestandteil von ihr. Sie manifestiert sich nicht in einigen klar abgrenzbaren Einschüben zwischen den Hauptthemenkomplexen – Einschüben, die man getrost kassieren könnte, ohne die Sonatenform zu versehren –, sie prägt die Hauptthemenkomplexe selbst: den Hauptsatz (T. 1–11), die Überleitung (T. 12–21) und den Seitensatz (T. 22–56) ebenso wie die Durchführung und die Reprise.

Die Hauptthemenkomplexe sind aber nicht nur jeder für sich virtuos gehalten, sie sind zudem auch untereinander verklammert, und zwar durch das Hauptmotiv des 1. Themas, ein Motiv, das nichts anderes ist als eine Spielfigur. Das Motiv verbindet sowohl Exposition und Durchführung miteinander – weite Teile der Durchführung werden mit ihm bestritten (T. 69 f., 75–80, 83–103) – als auch die vier Formteile der Exposition untereinander. Es begegnet im 1. Thema (T. 1 ff., T. 8 f.), in der Überleitung (T. 12), im 2. Thema (reduziert zunächst nur auf eine Trillerfigur in T. 22 ff. und T. 44 ff., augmentiert in T. 48 ff.) und in der Schlussgruppe (wiederum augmentiert: T. 57 ff.).

Wieder anders gelagert ist die Situation dann in den Sonaten op. 53 und op. 57. Genau wie in op. 22 ist die Virtuosität auch hier ein integraler Faktor der Sonatenform. Doch im Gegensatz zu op. 22 liegt die Virtuosität der Sonatenform nicht mehr zugrunde, sie ist vielmehr ein Resultat formaler Prozesse. Kennzeichnend für op. 53 wie für op. 57 ist, dass die Satzesätze nicht vom Anfang bis zum Ende virtuos gehalten sind. Die Virtuosität ist nicht von vornherein gegeben, sondern entwickelt sich erst im Lauf der Zeit. Dabei ist die Art und Weise der Entwicklung in den beiden Sonaten jedoch verschieden. Besteht sie in op. 53 vorwiegend in kontinuierlichen, quasi-linearen Prozessen, so in op. 57 – ganz im Sinne des Namens *Appassionata* – in regelrechten Eruptionsvorgängen.

In op. 53 wird die Virtuosität stets allmählich herbeigeführt. Jeder Formteil weist in sich einen kontinuierlichen Zuwachs an Virtuosität auf, wobei jeder Formteil den vorhergehenden an Virtuosität noch einmal überbietet, so dass sich insgesamt das Bild immer größer werdender Virtuositätswellen ergibt: das 1. Thema (T. 1 ff., davon zwei Takte durchgehende Sechzehntel), die Überleitung (T. 14 ff., Sechzehntelpendel statt repetierter Achtel, dann acht Takte durchgehende Sechzehntel) sowie das 2. Thema (T. 35 ff., nach sieben Takten durchgehende Triolen, dann 16 Takte durchgehende Sechzehntel). Analog zu den immer umfangreicheren Bewegungsphasen sind die immer längeren Beruhigungsabschnitte: von 2 Takten im Anschluss an die erste Phase (T. 12/13) über 4 Takte im Anschluss an die zweite (T. 31–34) bis hin zu 12 Takten im Anschluss an die dritte Phase (T. 74–85: die gesamte Schlussgruppe).

Wird die Virtuosität stets kontinuierlich herbeigeführt, so bleibt sie zugleich und ineins thematisch auch gebunden: Die virtuoson Passagen T. 10/11 und T. 23–30 gehen sukzessive aus dem anfänglichen Motiv repetierter Achtel hervor. Aus einem einzelnen Ton (T. 1) wird ein Terzgang (T. 3), aus dem Terzgang ein Quintgang (T. 4), und aus dem Quintgang zunächst das Hin- und Herspiel der Quinte (T. 9/10) und schließlich eine ganze Skala (T. 11). (In den Takten 14–30 verhält es sich im Wesentlichen genauso.) Ähnlich gehen die virtuoson Passagen in den Takten 58 ff. nach und nach aus der Umspielung des 2. Themas hervor: Zunächst erscheint das 2. Thema allein (T. 35), dann triolisch ornamentiert (T. 43). In einem nächsten Schritt wird die Ornamentierung modifiziert fortgesetzt (T. 50) und schließlich in Sechzehntel diminuiert (T. 58).

Entstehen die virtuoson Passagen sukzessive aus einer anfänglichen thematischen Substanz, so werden sie ihrerseits wiederum thematischen Prozessen unterworfen und schließlich auf die anfängliche Substanz zurückgeführt. Dieser Vorgang – die thematische Behandlung von Figurenwerk und ihre Rückführung auf die Ausgangssubstanz – lässt sich in zwei Phasen verfolgen: in den Takten 50–60 und in den Takten 68–73. Takt 50 beginnt mit der genannten zweitaktigen Fortsetzung der Ornamentierung des 2. Themas. Sie wird zunächst modifiziert

wiederholt, einmal in der linken, einmal in der rechten Hand, dann aber so kontinuierlich wie radikal verkürzt: zunächst auf 1 Takt (T. 56), dann auf 1/2 Takt (T. 58), auf 1/4 Takt (T. 59) und schließlich auf 1/8 Takt (T. 60). Was übrig bleibt, ist nichts anderes als das in Sechzehntelpendel aufgelöste Motiv der repetierten Achtel aus den Takten 1 und 2.

Notenspiel 1 (op. 53/I T. 50–60)

In ähnlicher Weise, wenn auch nicht ganz so sinnfällig, begegnet der Vorgang noch einmal in den Takten 68–73. (In der Reprise ist der Vorgang der Rückführung auf die repetierten Achtel insofern noch deutlicher, als sie hier nicht mehr in Sechzehntelpendel aufgelöst erscheinen.) Stehen die geschilderten Liquidierungsprozesse auch nicht am Ende des Satzes und werden sie vielfach von anderen formalen Entwicklungen überlagert, so drängt sich dennoch unabweislich der Eindruck auf, dass die Virtuosität im 1. Satz der *Waldstein-Sonate* nicht nur in einen kontinuierlichen Prozess des Entstehens, sondern auch in einen des Vergehens eingebunden ist.

Ist für op. 53 stets die allmähliche Herbeiführung der Virtuosität charakteristisch, so für op. 57 ihr abrupter Einsatz. Kennzeichnend ist nicht die sukzessive Beschleunigung des Satzes, sondern der plötzliche Einsatz der Bewegung, eine Plötzlichkeit, die oftmals noch durch ein *Subito forte* nach einem *Piano* oder gar *Pianissimo* unterstrichen wird. Dass die virtuoson Passagen stets abrupt einsetzen, bedeutet nicht, dass sie nicht allesamt thematisch-motivisch gebunden wären; auch in der *Appassionata* ist die Virtuosität immer ein unauflöslicher Bestandteil großangelegter thematisch-motivischer Prozesse. Bei nahezu allen Passagen handelt es sich um Dreiklangspassagen, und als solche sind sie – unmittelbar oder mittelbar – auf die beiden Hauptthemen rückführbar (2. Thema T. 36). Die einzige virtuose Passage, die keine Dreiklangspassage ist – die Schlussgruppe (T. 51 ff.) –, ist dafür anderweitig mit dem Satzganzen verknüpft. Die Rhythmik der markierten Achtel auf den Zählzeiten 4, 5 und 6 sowie 10, 11 und 12 erinnert an das ‚Klopfmotiv‘ aus den Takten 12 und 13, das in erweiterter Form auch die Überleitung beherrschte (T. 24 ff.). Die Diastematik der Achtel – der absteigende Terzenzug –

begegnete in exponierter Form bereits in T. 43 sowie in den Takten 47 ff., also unmittelbar vor T. 51. Und das Sechzehntelpendel in der linken Hand ist nichts anderes als die Diminution des Achtelpendels aus dem 2. Thema (T. 35–40).

Ist für die Virtuosität in der *Appassionata* vor allem ihr abrupter Einsatz charakteristisch, so gilt das nicht nur da, wo ein virtuoser Passus einen neuen Formteil markiert, wie in der Schlussgruppe (T. 51), oder wo er mit einem radikalen Schnitt in der Form einhergeht, wie im ersten Teil der Durchführung (T. 79). Es gilt auch da, wo formale Kontinuitäten herrschen, ja wo die Virtuosität durch eine Verdichtung des Satzes geradezu zwingend herbeigeführt wird: so gleich im 1. Thema (T. 14/15), so aber auch am Ende der Durchführung (T. 123) und in der Coda (T. 218).

Wenn es in der *Appassionata* eine Logik in der Herbeiführung der Virtuosität gibt, eine Logik vergleichbar etwa mit der der kontinuierlichen Beschleunigung des Satzes in der *Waldstein-Sonate* – der wachsenden Anzahl kleiner Noten –, so besteht sie in einer eigentümlichen Verdichtung des Satzes: in einer zunehmenden Verkürzung seiner motivischen Glieder. Sehr gut beobachten lässt sich dieser Vorgang gleich an der Dreiklangskaskade in T. 14/15. Sie erscheint als zwingendes Resultat eines allmählichen Abspaltungs- und Verkürzungsprozesses innerhalb des Hauptthemas. Auf ein viertaktiges ‚Modell‘ (T. 1–4) folgt eine viertaktige Sequenz (T. 5–8), die Abspaltung der beiden letzten Takte (T. 9/10), deren Sequenz (T. 11/12), die Abspaltung nur des letzten Taktes (T. 13) und schließlich das rasende gebrochene Arpeggio (T. 14/15). Die Verkürzung der motivischen Glieder ist offenkundig: 4 + 4 + 2 + 2 + 1 + virtuose Kaskade.

Das Gleiche gilt für die Arpeggien am Ende der Durchführung (T. 123–129). Auch sie erscheinen als zwingendes Resultat eines vorhergehenden Abspaltungs- und Verkürzungsprozesses. Die Takte 110–113 bilden eine viertaktige Variante des 2. Themas, die Takte 114–117 sind ihre Sequenz. In T. 118/119 erfolgt die Abspaltung der ersten beiden Takte, in den Takten 120–122 die dreimalige Sequenz von deren zweitem Takt. Auch hier ist die zunehmende Verkürzung der motivischen Glieder offenkundig: 4 + 4 + 2 + 1 + 1 + 1 + virtuose Arpeggien.

In der Coda wird der Vorgang dann gewissermaßen potenziert, indem den virtuoson Arpeggien nicht nur ein Abspaltungs- und Verkleinerungsprozess vorausgeht (T. 211–217: 2 + 2 + 1 + 1 + 1), sondern sie einem solchen auch selbst unterworfen werden (T. 218–226: 2 + 2 + 4 x 1/2 + 12 x 1/4). Was folgt, ist die gleichsam restlos entfesselte Virtuosität. Die ab T. 227 das Klavier herauf- und herabstürzenden Arpeggien sind zwar regelmäßig in Zweitaktgruppen organisiert, wirken beim Hören jedoch völlig ungebunden.

Wird die Virtuosität in der *Appassionata* durch die zunehmende Verkürzung motivischer Glieder tatsächlich geradezu mit logischer Stringenz herbeigeführt, so ändert das indessen nichts an ihrem letztendlich doch abrupten Einsatz. Anders als in der *Waldstein-Sonate* geht den virtuoson Partien in der *Appassionata* niemals eine Beschleunigung des Satzes voraus – keine wachsende Anzahl kleiner Notenwerte –, auch den Takten 14/15, 123 ff. oder 218 ff. nicht. Der plötzliche Einsatz der Bewegung aber dürfte ganz wesentlich mitverantwortlich, wenn nicht überhaupt ausschlaggebend sein für den jähen Gestus, der die *Appassionata* so charakteristisch prägt. Sämtliche virtuoson Partien gleichen großartigen Eruptionen, gewaltigen Ausbrüchen, seien sie nun vorhersehbar oder nicht.

Zeigen sich in den fünf Sonatensätzen drei grundsätzlich verschiedene Arten der Relation von Virtuosität und Sonatenform, so zeigen sich zugleich drei Möglichkeiten, das Problem einer ‚virtuoson Sonate‘ zu lösen. In den Sonaten op. 2 Nr. 3 und op. 7 sind Virtuosität und Sonatenform zwar nicht miteinander vermittelt, doch sind sie über die Prinzipien von Kontrast und Ausgewogenheit gemeinsam in ein großes architektonisches Ganzes eingebunden. Der ästhetische Einwand, Virtuosität und Sonatenform seien nicht ‚logisch‘ (Jacques Handschin) miteinander verknüpft, ginge ins Leere: sie sind es ‚architektonisch‘. Eine tragfähigere Kritik könnte vielmehr versuchen, beim ästhetischen Eigenwert des Figurenwerks anzusetzen. Über den ließe sich vielleicht tatsächlich streiten.

In der Sonate op. 22 sind Virtuosität und Sonatenform dann sehr wohl miteinander vermittelt – die Sonatenform ist durch und durch virtuos geprägt. Allerdings scheint die Form nur lose und gleichsam assoziativ von außen verklammert zu sein: durch den sporadischen Auftritt eines Motivs, das eine Spielfigur ist, eines Motivs, dessen thematisch-motivische Varianten eher im Vagen bleiben – die Reduktion auf die Trillerfigur ebenso wie die Augmentation.

In op. 53 und op. 57 sind Virtuosität und Sonatenform dann nicht nur miteinander vermittelt, sie werden von innen heraus zusammengehalten, und zwar durch eine motivische Substanz, die geeignet ist, sowohl eine große Form zu tragen wie auch virtuose Gestalten in genügender Zahl hervorzubringen. Der Schlüssel liegt dabei, wie es scheint, vor allem im Abstraktionsgrad der motivischen Substanz. Besteht sie in der *Waldstein-Sonate* vornehmlich in einer Skala, so in der *Appassionata* im Dreiklang. Auf den Dreiklang, mit dem der Satz beginnt, lassen sich in der *Appassionata*, wie gezeigt, nicht nur alle oder fast alle virtuoson Figuren beziehen, der Dreiklang verbindet auch das 1. mit dem 2. Thema. Genauso gehen in der *Waldstein-Sonate* aus der Skala, deren Genese zunächst einmal Gegenstand des 1. Themas ist (T. 1–11 bzw. 13), nicht nur die meisten virtuoson Passagen hervor, sondern vor allem auch das 2. Thema: Der charakteristische absteigende Quintgang im 2. Thema (T. 35/36) ist nichts anderes als die doppelte Augmentation des Quintgangs aus T. 4, vermittelt lediglich durch eine Reihe thematischer Zwischenstationen (T. 17, T. 21, vor allem T. 23 ff.). So abstrakt die motivische Substanz in op. 53 und op. 57 ist – für eine gestaltenreiche Synthese von Virtuosität und Sonatenform erweist sie sich als unübertroffene Voraussetzung.