

## Rezumat

Lucrarea de doctorat intitulată *Sonata în creația pentru pian a compozitorilor Robert Schumann și Johannes Brahms. Analiza structurală și interpretativă a Sonatei pentru pian op. 22 în sol minor de Robert Schumann. Analiza structurală și interpretativă a Sonatei pentru pian op. 5 în fa minor de Johannes Brahms* urmărește ilustrarea unor constatări personale de natură interpretativă în privința celor doi compozitori, din perspectiva creațiilor instrumentale pentru pian în genul sonatei, printr-o analiză detaliată a lucrărilor pe care aceștia le-au compus în acest gen, mai apoi alegând câte una, ca model, reprezentativă dintr-o anumită ipostază interpretativă și notorietate în programele de concert, amănunțit cercetate atât din punct de vedere al structurii, al elementelor de limbaj muzical și al configurării interpretative personale, însoțite de înregistrări personale realizate în concert, cât și al unor viziuni interpretative semnificative înfățișate de pianiști de renume internațional.

A fost luată în considerare întreaga creație camerală în genul sonatei pentru pian a celor doi compozitori, Robert Schumann și Johannes Brahms, în cazul lui Schumann, acordând importanță unor lucrări de gen, mai puțin cunoscute și interpretate, dar deosebit de valoroase, fapt ce reiese prin parcurgerea textului analizelor. Dat fiind obiectul cercetării prezentei lucrări, am ales să analizez în detaliu, din punct de vedere structural, varianta lucrărilor considerată finală, poate cea mai cântată în prezent, urmând a continua, în acest sens, preocuparea pentru studiul mișcărilor variantelor inițiale ale lucrărilor prezentate. În același timp, am considerat important faptul de a preciza mai multe variante de analiză, acolo unde structura lucrării o permitea, cu sublinierea propriei viziuni dintre cele menționate.

Conținutul lucrării este organizat în patru capitole, precedate de o Introducere și urmate de Concluzii, Rezumatul în limba engleză, Bibliografia și Webografia. Capitolul I înfățișează o scurtă prezentare a unor repere stilistice proprii Romantismului muzical. Mai apoi sunt prezentate considerații generale asupra creației pentru pian a compozitorilor Robert Schumann, în Capitolul al II-lea și Johannes Brahms, în Capitolul al III-lea, cu aplecare spre evidențierea particularităților structurale ale sonatelor pentru pian ale acestora. Capitolul al IV-lea configurează expresia principalului obiectiv al lucrării, prin analiza structurală și interpretativă a Sonatelor op. 22 în sol minor de Robert Schumann și op. 5 în fa minor de Johannes Brahms, fiecare dintre cele două analize prezentate fiind însoțite de expuneri a câte trei viziuni interpretative semnificative.

## Repere stilistice ale Romantismului muzical

Orientarea culturală proprie secolului al XIX-lea tinde spre o dizolvare a limitelor impuse de vechile principii ale formei, precum și cele despre frumusețe și gust. Adepții Romantismului glorifică idealul, prin reprezentarea sa la nivel afectiv în vis și reverie, căutând mistere ale trecutului și probe prezente ce conțin viitorul. Preocupările epocii romantice individualizează întregul prin componentele sale, dezvoltând subiectivismul și emoționalul.

Prin dezvoltarea tehnicii instrumentale de mare virtuozitate, a scriiturii de bravură, dar mai ales a societăților filarmonice și, astfel, a concertelor la care un public din ce în ce mai numeros să aibă acces, în cele mai importante centre culturale europene, calitatea de pianist concertist devine o profesie în Romantism. Compozitorii romantici folosesc o scriitură de înaltă măiestrie, cu pasaje impresionante, de mare viteză și anvergură. Se lărgeste ambitusul, întinderea pe claviatură, se diversifică tehnica de tușeu, paleta dinamică este tot mai minuțios rafinată, de la cel mai mic plan dinamic (*ppp*), până la o sonoritate maximă de *tutti* (*fff*). Mijloacele expresive sunt utilizate pentru evidențierea contrastelor, ori a unor efecte subtile și impun realizarea instrumentală a unor sonorități deosebit de diverse, noua direcție fiind, în mod firesc, strâns legată și de evoluția instrumentelor. Pedala de rezonanță începe să ocupe un loc deosebit de important în scriitura pianistică, momentele în care pedala nu este acționată reprezentând mai degrabă excepții ale unei reguli ce se impune.

Deși în Romantism, în creația instrumentală pentru pian sonata este un gen mai rar întâlnit comparativ cu perioada clasică, genul miniatural, ce presupune o deosebită măiestrie în folosirea mijloacelor de expresie muzicală, în sensul condensării informațiilor la nivelul prelucrării tematice, reprezentând una dintre formele caracteristice de exprimare muzicală a noului curent, totuși tiparele clasice sunt lărgite și reinterpretate, în sensul eliberării fluxului de idei muzicale într-o serie de lucrări monumentale. Pianul este instrumentul predilect pentru redarea lor, atât prin mijloace armonice, cât și polifonice complexe.

**Robert Schumann** recurge mai ales la formele miniaturale cu desfășurare liberă a fanteziei creatoare și organizarea lor în cadrul unor cicluri ample, explorând profunzimea posibilităților expresive ale limbajului melodic-armonic pentru a găsi soluții noi de comunicare afectivă. Lucrările sale se remarcă prin elemente surprizătoare evidențiate în detalii, sau formă. Cea mai importantă caracteristică a limbajului său pianistic o reprezintă intensitatea lirică, copleșitoare, a liniilor melodice, influență a genului lied. Se poate vorbi de o preponderență a scriiturii polifonice, prin ilustrarea unei deosebite fantezii a suprapunerilor de

planuri melodice conduse orizontal, țesătura densă între acestea evidențind pe vertical o organizare armonică inovatoare, impresionant de bogată.

Compune trei sonate pentru pian: Sonata op. 11 în fa diez minor, dedicată Clarei de către *Florestan* și *Eusebiu*, la care Schumann lucrează, cu întreruperi, timp de doi ani (1833-1835); Sonata op. 22 în sol minor, începută în anul 1831 și terminată în anul 1838, în care se remarcă o tendință de concentrare și claritate a formei după tiparele clasice, și Sonata op. 14 în fa minor, publicată inițial în 1836, cu titlul *Konzert ohne Orchester*, și revizuită și publicată mai apoi, în 1853, sub denumirea de *Troisième grande sonate*, dedicată pianistului Ignaz Moscheles. Atât Sonata op. 22 cât și Sonata op. 14 au cunoscut inițial alcătuirii diferite ale ansamblului mișcărilor, fie că a fost vorba de înlocuirea unei părți cu o mișcare cu totul diferită, precum în cazul ultimei părți a Sonatei op. 22, fie printr-o altă organizare a materialului muzical datorită suprimării, sau adăugării unor mișcări, ori chiar reducerii dimensiunilor unei părți, ca în cazul Sonatei op. 14<sup>1</sup>. În genul sonatei, Schumann compune și *Drei Sonaten für die Jugend* op. 118, preluând forma clasică cvadripartită, în alcătuirea căreia apar și câteva tablouri miniaturale ce colorează în spirit liber, romantic, desfășurarea muzicală. Creația lor aparține anului 1853.

**Johannes Brahms** este un continuator al simfonismului beethovenian, fapt care se răsfrânge în creația camerală, prin intensitatea expresivă a discursului muzical, complexitatea armonică și utilizarea unui număr mare de voci în construcția muzicală și poate cel mai reprezentativ compozitor al spiritului germanic: impozant, masiv. Forța sa creatoare, impregnată de eroism și de spațialitatea imensă caracteristică nordului Germaniei, teritoriul geografic care i-a marcat copilăria, a fost reliefată atât în structura formală a lucrărilor, cât și în alcătuirea melodiei acestora. Acest fapt este evidențiat prin fraze pe respirații lungi și prin utilizarea întregului ansamblu al registrelor pianului. Ambitusul armonic lărgit conturează planuri sonore bine stratificate, foarte clar diferențiate. Armoniile bogate, compacte,

---

<sup>1</sup> În cazul Sonatei pentru pian op. 14, prima sa versiune evidenția existența a cinci mișcări, între care două Scherzo-uri încadrau mișcarea lentă, o temă cu (șase) variațiuni. La cererea editorului Haslinger, din Viena, însă, aceasta este inițial publicată, în anul 1836, cu titlul *Konzert ohne Orchester*, în doar trei mișcări, prin suprimarea celor două Scherzo-uri. După o nouă revizuire a autorului lucrarea este publicată din nou în anul 1853, ca *Troisième grande sonate*, în patru părți, dintre care a doua mișcare reprezintă cel de-al doilea Scherzo din varianta originală în cinci părți, părții lente fiindu-i redus numărul variațiunilor componente de la șase la patru.

Sonata op. 22 a cunoscut numeroase revizuri de-a lungul anilor, până la forma sa finală așa cum este cunoscută în prezent, varianta originală a ultimei mișcări, *Presto passionato*, fiind înlocuită, la cererea Clarei Schumann, cu o parte mai puțin solicitantă din punct de vedere al virtuozității instrumentale.

configurează o tehnică pianistică masivă, de mare anvergură, susținută de pasaje în acorduri, arpegii și note duble. Sonoritatea specifică muzicii brahmsiene este amplă, abundă în armonice; acest aspect este reliefat prin volumul sonor al bașilor în registrul grav și susținerea acestora cu ajutorul pedalizării. Corelată cu lungimea frazelor și construcția sonoră a culminațiilor, intensitatea nuanțării în forță depășește granițele instrumentale pianistice, cu intenția de a sugera dimensiunea și masivitatea sonorității orchestrale.

Creația sa se dovedește a fi mai bogată în privința lucrărilor de mari proporții, sub aspectul organizării structurii formale, lucrările pentru pian din perioada de tinerețe conturând o înclinație către genurile ample ale sonatei, sau teme cu variațiuni. Cele trei sonate pentru pian, scrise în perioada 1852-1853, relevă monumentalitatea structurii clasice, sub aspectul echilibrului și stabilității structurii clasice a genului de sonată, și a limbajului muzical brahmsian, într-o scriitură bogat polifonică. În cadrul mișcărilor lente apelează foarte mult la stilul coral de conducere a planurilor sonore.

Sonata în op. 1 în do major, dedicată violonistului Joseph Joachim, este alcătuită din patru părți după modelul clasic beethovenian: partea I: *Allegro* (formă de sonată), partea a II-a *Andante* (temă cu variațiuni), partea a III-a: *Scherzo* și partea a IV-a *Finale* (rondo). Deși înregistrată ca opus 1, sonata în do major a fost compusă cu un an mai târziu (1853) față de cea aparținând următorului opus, op. 2, în fa diez minor (1852), criteriul care a condus la o astfel de alegere constituindu-se prin dorința autorului de a inaugura publicarea primului opus al creației sale cu o lucrare mai complexă din punct de vedere componistic, care să evedențeze într-o mai mare măsură stilul său, caracteristic operelor ce vor urma.

Același model, din punct de vedere al alcătuirii formale a ciclului de sonată, se remarcă și în sonata op. 2 în fa diez minor (cu o singură excepție – partea a IV-a conturează o formă de sonată), dedicată Clarei Schumann. Aceasta se diferențiază, din punct de vedere al conținutului, prin prelucrări tematice îmbogățite cu procedee de scriitură polifonică și elemente de virtuozitate cu caracter improvizatoric, precum și prin anumite metamorfoze ritmice.

Sonata op. 5 în fa minor, ultima compusă pentru pian, este dedicată contesei Ida von Hohenthal. În alcătuirea acestui ciclu de sonată, Brahms imaginează un *Intermezzo* (o variantă funebră a celei de-a doua mișcări, *Andate espressivo*, ce pare a contura o viziune sumbră a sentimentului iubirii intens exprimat inițial), interpus între *Scherzo* și *Finale*, precum o unică abatere de la alcătuirea clasică a genului de sonată, prin care dilată întregul ansamblu de la patru la cinci părți.

Ansamblul **Sonatei pentru pian op. 22 în sol minor de Robert Schumann**, privit ca un tot unitar, prezintă perspectiva viziunii schumanniene în ceea ce privește alcătuirea sonatei instrumentale în organizarea clasică, și este cu atât mai remarcabilă cu cât rigoarea formei cuprinsă în parametrii teoriei clasice a reprezentat excepția pe care regula stilului său componistic a exprimat-o de-a lungul timpului. Din punct de vedere al arhitectonicii interne a celor patru mișcări, cu excepția părții I, compozitorul propune fie prelucrarea, fie amplificarea formelor consacrate ale tradiției clasice, astfel: partea I – formă de sonată, partea a II-a – lied/analizabil ca temă cu variațiuni, partea a III-a – Scherzo cu două Trio-uri/analizabil ca rondo, partea a IV-a – rondo/analizabil ca sonată.

Precum în puține dintre formele de sonată clasico-romantice, și în cadrul primei mișcări a acestei sonate este propusă posibilitatea de interpretare a debutului temei secundare mai devreme, încă din cadrul tranziției, tema punții sprijinind argumentele unei soluții alternative, putând fi interpretată și ca primă temă secundară în cadrul grupului secundar. Varianta alternativă de analiză este susținută atât din punct de vedere tonal, cât și tematic, prin originalitate și pregnanță. Acest posibil nou înțeles permite interpreților o diferențiere a sa mai însemnată, prin ilustrarea unei importanțe mai mari a temei cu totul ieșită din contextul TI și TII, care sunt, în mod evident, înrudite.

Caracterul liric și expresiv în culoarea de ansamblu a tonalității do major a mișcării secunde reprezintă o alegere particulară, total neașteptată, contrar impresiei generale asupra acestei tonalități. Cele trei secțiuni componente (ABA) sunt alcătuite pe baza unui material tematic unic, secțiunea mediană configurându-se sub o formă responsorială cu caracter dezvoltător în cadrul discursului muzical general, configurând un lied tripartit monotematic. În același timp, dacă sunt luate în considerare și analizele altor sonate schumanniene, unde partea a II-a compune o formă de temă cu variațiuni în care una dintre variațiuni pleacă din tonalitatea inițială, formând, practic, o nouă secțiune, B, reiese o variantă alternativă de interpretare a analizei formale, față de cea de lied tripartit, gândind, cu o anumită libertate, forma de temă cu variațiuni, de tip romantic, izvor de inspirație pentru lucrările brahmsiene.

Partea a III-a este o mișcare rapidă caracterizată prin abundența formulelor ritmice pregnante, și a formulelor sincopate, cu sincope repetate (ce pot naște ideea de hemiolă, prin deplasarea barei de măsură), ce surprinde în primul rând prin construcție, denumirea de Scherzo fiind dată în legătură cu pulsația ternară a unei părți rapide, contrastante, succesivă celei lente în structura clasică. Mișcarea corespunde ideii de Scherzo și din punct de vedere metric, ca

tempo și caracter, structura presupunând o altă organizare internă, aceea a unui rondo. Venind după o mișcare în formă de lied tripartit, monotematic, analizabilă ca temă cu variațiuni, bogăția tematică din partea a III-a este de mare interes interpretativ.

Partea a IV-a este alcătuită pe baza alternanței unei teme-refren, cu caracter avântat, precipitată, simetrică, cu o temă-cuplet, ce abordează un spațiu sonor liric, ușor melancolic, deosebit de contrastant, și un segment central cu caracter dezvoltător. Legătura dintre refren și primul cuplet se realizează brusc, prin alăturare, fără tranziție. Ansamblul tehnic utilizat pentru concretizarea contrastului este reprezentat de ritmica opozabilă, caracterul tematic, ce denotă un spațiu afectiv complementar, melodica fluidă și gândirea armonică, ce propune majoritar blocuri acordice cu inserții contrapunctice.

**Sonata pentru pian op. 5 în fa minor de Johannes Brahms** este deosebit de amplă, cele cinci mișcări componente depășind structura obișnuită. Din punct de vedere estetic-afectiv, compozitorul folosește o largă paletă sonoră, în manieră tipic romantică, prin acumulări dinamice puternic contrastante, cu nuanțe aflate la polul opus. Totodată, expresia acustică, așa cum este ilustrată chiar în debutul lucrării, utilizează și un spațiu extins al registrelor, acordica fiind susținută instrumental prin dispunerea planurilor sonore înspre registrele extreme ale pianului, dar și prin indicațiile de pedalizare, obținând astfel efectul sonor al unui *tutti*.

Partea I propune o structură de tip clasic, în care forma abordată este aceea a sonatei, simplă și clară, la o primă vedere. Împrejurarea care determină o interpretare echivocă este înfățișată de alcătuirea Expoziției. În Repriză devine limpede funcția tematică a segmentelor componente, în schimb în Expoziție desfășurarea tematică din debut este foarte interpretabilă. De la tema principală până la cea secundară intervine o nelămurire asupra identității tematice a materialelor expuse. Astfel, tema principală prezentată este urmată de un element de contrast fundamental și de o nouă expunere tematică principală. Acesta este momentul de incertitudine structurală, ce naște întrebarea cu privire la rolul său în cadrul Expoziției, și care din punct de vedere tematic reprezintă o temă nouă, fără vreo legătură cu primele șase măsuri. Segmentul marchează un contrast semnificativ și din punct de vedere expresiv întrucât propune un spațiu liric, în *pp*, într-o cu totul altă continuitate față de rupturile de registru și organizarea în celule de mici dimensiuni, secvențate în registre diferite, ale segmentului inițial. Situația se complică cu atât mai mult cu cât Repriza readuce materialul tematic principal urmat de cel secundar, însă fără a mai regăsi și segmentul de contrast din Expoziție. Tema secundară propune o structură armonică de asemenea neașteptată, ambiguă, instabilitatea sa tonală reprezentând un important

element de contrast tematic, comparativ cu expunerea temei principale, dar și a segmentului menționat.

Caracterul general al mișcării secunde este liric, deosebit de cantabil și expresiv, compozitorul propunând o tematică încărcată de emoție, aspecte relevate chiar din debutul părții, prin scriitura suplă, aerată, fluidă. Structura muzicală prezintă o formă de lied bipartit dublu, în care secțiunile din Repriză revin variate față de prima expunere, compozitorul utilizând scriituri diferite. Modificările ce apar în reexpunerea celor două secțiuni componente contrastante, aflate în alternanță, sunt privite prin prisma esteticii liricii romantice, unde transformarea, implicit îmbogățirea sentimentului inițial, se produce permanent. Mișcarea de început a formulelor ritmico-melodice din cea de-a doua secțiune, imaginată din perspectiva simplificată a melodiei, ce rezultă din unificarea în același registru a liniei vocii de soprană a două dintre cele trei planuri constitutive, naște o formă surprinzătoare de heterofonie<sup>2</sup> (inițial pare că melodia, cu debut în acut, este imitată în registrul mediu; ulterior se clarifică faptul că melodia din registrul mediu este cea care propune nota de început a celei din acut). O particularitate important de menționat este faptul că mișcarea se finalizează în tonalitatea subdominantei.

Partea a III-a, Scherzo, are caracter incisiv, figurația rapidă pe acordul de septimă al treptei a VII-a din fa minor, deosebit de dinamică, deschizând un univers sonor expansiv. Opozabilitatea dintre Scherzo și Trio este realizată pe mai multe planuri complementare. Atât caracterul cât și mijloacele de ordin tehnic componistic propun priviri divergente în cadrul celor două secțiuni. Astfel, avântul și energia Scherzo-ului sunt contrabalansate de lirismul și sonoritatea caldă a Trio-ului, reprezentate printr-o scriitură densă, de factură acordică, difuzia armonicilor și recontopirea acestora scoțând în relief traiectul afectiv al temei.

În cadrul celei de-a IV-a mișcări compozitorul rememorează mersul în terțe descendente propriu temei principale din partea a doua (de aici termenul „Rückblick” – privire către înapoi, adnotare făcută de Brahms ca subtitlu al acestui *Intermezzo*). De această dată tema este prezentată în tonalitate minoră, ajungând la o densitate acordică deosebit de tensionată. Din punct de vedere formal este conturată o structură aparent unitară tematic și bine legată tonal, care poate sugera o organizare de tip monopartit. Cu toate acestea, observându-se existența unei

---

<sup>2</sup>Ideea potrivit căreia compozitorii romantici folosesc heterofonia, ilustrează un fenomen total neașteptat, întrucât gândirea de tip omofon, eventual polifonic (semnificativ în cazul lui Brahms), erau cel mai des întâlnite în acea perioadă istorică.

reprize destul de clare a temei principale și apoi a reprizei transpuse tonal a unui segment secund regăsit și în secțiunea inițială, se dezvăluie o cu totul altă formă, respectiv forma de sonata.

Structura imaginată de Brahms pentru cea de-a IV-a parte, rondo cu elemente de sonată, este diferită de formele de gen, prin „abandonarea” primului cuplet, în favoarea celui de-al doilea cuplet, mai ofertant din punct de vedere al dezvoltării tematică. Acest cuplet este reluat în dialog cu refrenul, stabilizându-se din nou ca un segment de sine stătător. În final, temarefren reapare luminoasă, eroică și triumfătoare, finalizând întreaga lucrare într-o notă pozitivă, distinctă.

La finalul analizelor celor două sonate sunt prezentate câte trei viziuni interpretative semnificative, ale unor pianiști de renume internațional, respectiv Martha Argerich, Sviatoslav Richter și Grigory Sokolov pentru Sonata op. 22 de Robert Schumann și Radu Lupu, Cyprien Katsaris și Arthur Rubinstein pentru Sonata op. 5 de Johannes Brahms. Acestea urmăresc desfășurarea parametrilor temporali, reprezentarea agogică, cu implicarea unei elasticizări suplimentare a desfășurării aspectelor de natură ritmică imaginate prin stilul rubato, cu rol expresiv. În același timp sunt evidențiate particularități ale frazării, cu ilustrarea evoluției dinamice a punctelor culminante, precum și ale caracteristicilor structurale, din perspectivă interpretativă.

### **Concluzii**

Principala trăsătură comună ce caracterizează creația celor doi compozitori, Robert Schumann și Johannes Brahms, este reprezentată de complexitatea limbajului armonic și a conducerii planului melodic, care determină, în aceeași măsură, și particularitățile ce îi deosebesc.

Din punct de vedere al sonorităților proprii creației pentru pian a celor doi compozitori, caracteristicile muzicii lui Brahms sunt reprezentate prin masivitatea conferită de utilizarea frecventă a bașilor, a armoniilor complexe ce învâluie un spectru registral mult lărgit, susținut prin pedala de rezonanță, toate acestea conducând spre o tratare orchestrală a pianului, atât din punct de vedere al dimensiunii sonore cât și al celei timbrale (despre sonatele pentru pian ale lui Brahms, Schumann afirma că sunt *adevărate simfonii deghizate*). Schumann, pe de altă parte, imaginează o scriitură mai subtilă și densă din punct de vedere polifonic, lucrările sale constituindu-se ca parafraze ale unor poeme nescrise.

Construcția cu patru părți, în care partea a II-a compune o temă cu variațiuni, este prezentă de mai multe ori în creația celor doi compozitori, dovedind interesul pentru o formă pe care alți



compozitori o evită, întrucât tema cu variațiuni reprezintă provocarea supremă pentru măiestria tehnică a unui compozitor, foarte puțini remarcându-se în astfel de structuri (Mozart, Beethoven, Schumann, Brahms, Rachmaninov).

Capacitatea de a extrage cât mai multe elemente de interes componistic dintr-o temă de obicei simplă, de a o înveșmânta cât mai divers, până la senzația de pierdere a identității, reprezintă provocări pe care ambii compozitori le-au confruntat într-o formă măiestrită.

La ambii compozitori apar forme interpretabile, până la nivelul unui alt tip de structură, chiar și posibilitatea de a interpreta prin extindere partea a III-a ca o altă variație a părții a II-a.

Din analiza structuralistă a sonatelor se pot observa următoarele caracteristici grupate în trei zone de interes:

1. La nivelul structurii armonice, într-un limbaj totalmente tonal, întâlnim:
  - a. elemente de interpretabilitate a tonalității, determinate de mișcări armonice deosebite, foarte rapide și fluctuante în derularea lor, ca manifestare a unei remarcabile bogății expresive interioare;
  - b. planul tonal general cu multiple situații în care se evită traseele clasice (relativă majoră – dominantă, expansivitate preponderentă) în favoarea unor trasee predominant depresive, în zona subdominantei, cu multiple surprize tonale la distanțe foarte mari ca număr de cuvinte;
  - c. momente de sonoritate surprinzătoare, prin utilizarea unor trepte secundare rar întâlnite în creația clasică (treptele a III-a, a VI-a), prin cromatisme extinse, prin situații de nerezolvare a tensiunilor.
2. La nivelul organizării formale se remarcă:
  - a. forme interpretabile până dincolo de schemele tipice;
  - b. organizarea părților în cadrul genului de sonată, cu diverse cazuri în care sonata prezintă mai multe versiuni, și o componentă diferită a mișcărilor – de la trei la cinci părți, sau cu o temă cu variațiuni în partea a II-a, a cărei temă se continuă prin materialul tematic al părții a III-a, aceasta, Scherzo, putând fi gândită ca o variațiune liberă care încheie ciclul, altfel spus, cele două părți putându-se reuni, pe criteriul monotematismului;
  - c. interesul pentru forma de temă cu variațiuni, în anumite părți lente, construcție formală evitată de mulți compozitori din cauza riscului de monotonie, necesitând cea mai mare dexteritate, sau finețe de tehnică componistică (tratarea temei cu variațiuni se face în manieră specific romantică cu părăsirea centrului tonal al temei, spre deosebire de

temele cu variațiuni de tip clasic în care toate variațiunile sunt pe aceeași tonică. În acest caz tema cu variațiuni ar putea fi încadrată ca o construcție de tip lied, astfel: tema și primele variațiuni variațiuni – A, variațiunile mediene, care pleacă pe alt centru tonal ca o dezvoltare – B, și finalul ce constituie revenirea pe centrul tonal inițial – A);

- d. multiple situații de interpretabilitate a segmentelor din interiorul construcțiilor, spre exemplu segmente ce pot fi considerate tema punții, sau TIII;
- e. cazuri speciale, izolate, ale unor elemente de mare interes:

Cu un scop bine determinat din punct de vedere dramaturgic, pot fi prezentate uneori teme cu potențial deosebit, doar la nivel minimal, punctat, conturându-se doar anumite elemente, într-o primă fază, descoperind ulterior dimensiunea reală, mult mai dezvoltată.

- 3. La nivelul sintaxei / scriiturii specifice pianistice (aparent omofonă – melodie acompaniată) sunt evidențiate:

- a. multiple elemente de polifonie superpozabilă, respectiv imitativă, care aduc complexitate sporită discursului;
- b. registrație foarte amplă și diversă (în mod special la Brahms);
- c. diversitatea variațională a mutării temei la planurile interne, sau a modalității foarte variate de expunere a planului armonic;
- d. o situație interpretabilă heterofonic din tema celei de-a doua secțiuni din partea a II-a a Sonatei op. 5 de Brahms. În cadrul exemplului amintit se observă în mod evident faptul că scriitura nu este polifonă, nici omofonă, ci reprezintă un mic decalaj temporal între o structură și ea însăși, precum o pronunțată sugestie heterofonică (dacă ar fi fost canon nu s-ar fi auzit aceleași sunete parțial suprapuse), expresivitatea acestei teme, în forma în care este prezentată, fiind una cu totul particulară;
- e. aspecte specifice de frazare.