

SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN A-DUR DE CÉSAR FRANCK: GENEZA TEMATISMULUI ȘI METODELE INTEGRĂRII CICLULUI

SONATA FOR VIOLIN AND PIANO A-DUR BY CÉSAR FRANCK: THEMATIC GENESIS AND METHODS OF CYCLE INTEGRATION

GALINA COCEAROVA,
profesor universitar, doctor,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

This article contains the analysis of C. Franck's Sonata A-dur for violin and piano — one of the most representative creations of musical romanticism. The author investigates in details the thematic and dramaturgical processes in the cyclic composition of this piece, demonstrates the intonation sources of its principal themes and some modifications of the generative motives which realize the monothematic and leitmotiv methods of cycle integration. The article is intended for musicologists and performers of chamber music.

Key-words: C. Franck, chamber music, Sonata A-dur, musical romanticism, monothematic and leitmotiv methods, cyclic composition.

Atricolul de față conține analiza detaliată a Sonatei A-dur de C. Franck pentru vioara și pian — una din cele mai reprezentative creații ale romantismului muzical. Autoarea studiază procesele tematice și cele dramaturgice care au loc în compoziția ciclică a Sonatei, demonstrează sursele intonaționale ale temelor principale precum și modificările motivelor generative care reflectă acțiunea principiilor monotematice și leitmotivice în favoarea integrării a ciclului. Articolul este predestinat pentru muzicologi și interpreții muzicii camerale.

Cuvinte-cheie: C. Franck, muzica de cameră, Sonata A-dur, romantismul muzical, metodele monotematice și leitmotivice, compoziția ciclică.

Sonata A-dur pentru vioară și pian de César Franck, care astăzi a intrat în lista capodoperelor artei muzicale mondiale, poate fi apreciată ca un fel de omagiu adus celor doi mari artiști — unul fiind Ferenc Liszt, fiicei căruia, Cozimei în 1859 Franck i-a promis să compună o sonată pentru vioară, altul — Eugène Isaye — a primit manuscrisul Sonatei ca un dar în ziua nunții sale și a devenit primul interpret al creației. Ambii în mare măsură au determinat destinul lui Franck-compozitorul și succesul Sonatei, dar într-o formă diversă: Isaye propaga cu entuziasm această lucrare, incluzând-o în programele concertelor sale în diferite țări ale lumii, iar cugetarea romantică a lui Liszt este reflectată în metodele de tratare a formei și sistemului intonativ-tematic, utilizate de Franck în Sonată pentru exprimarea concepției ei generale.

Ne amintim că *Sonata* a fost compusă în 1886 și reprezintă specificul stilistic al postromantismului. În acest an, conform *Tabelului synoptic* [1, p. 421], în Franța au apărut *Simfonia cu orgă* de Camille Saint-Saëns, *Simfonia pentru pian și orchestră* op.25 de Vincent d'Indy, *Cvartetul cu pian* de Gabriel Fauré, iar în Germania — *Trio cu pian* op.100 și *sonatele pentru vioară și pian (A-dur) și pentru violoncel și pian (F-dur)* de Johannes Brahms. Franck în anii '80 ai secolului XIX, înainte de *Sonată*, a scris un *Cvintet cu pian* (1878-79, premiera — în 1880), un poem simfonic *La chasseur maudit* (1882) și *Les Djinnns* pentru pian și orchestră (1884).

Sonata pentru vioară și pian de Franck corespunde perfect spiritului romantic al timpului său, deși numele compozitorului se asociază deseori la tendințele clasice în romantism. Stilul Sonatei îl caracterizează autorul ca un romantic veritabil, care exprimă în muzica sa o idee de frumos și căutări

ale idealului. Sfera de imagini pe care o cuprinde Sonata, include atât contrastele dramatice a emoțiilor, cât și afecțiuni contemplative, potolite, senzații de fericire netulburată. Ambele aceste ipostaze se corelează la cele două tipuri de romantism, despre care scrie muzicologul cunoscut V.Konen — pasiv, meditativ și activ, dinamic [2, p.169-170].

În Sonata sa Franck tratează aceste trăsături ale gândirii romantice într-un mod propriu. Aceasta se explică, pe de o parte, prin caracterul compozitorului, care, ca regulă, nu-a dramatizat neplăcerile vitale. Este condiționat faptul că contemporanii lui găseau analogii între personalitatea și numele lui (*franck* se traduce *sincer, integru*) — deși părinții au dat fiului său și numele celor doi împăraților romani — *Cezar August* — poate exprimându-și speranța sa la soarta lui maiestuoasă. Calitățile naturii compozitorului au determinat o atmosferă fără exaltare, preponderent lirico-dramatică, care predomină în Sonata. Pe de altă parte, nivelul contrastelor, realizate aici, depinde și de specificul genuistic al creației cameral-instrumentale, ce nu presupune întruchipare conflictelor radicale. În genere Sonata este concepută ca un poem romantic cu forma compozițională metamorfozată, concentrând în limbajul modal-armonic procedeele curajoase ale modulațiilor și contrapunerilor tonale. În melodica și armonia Sonatei se aud ecourile epocii sale, legăturile intonaționale cu muzica lui Wagner și Grieg. De aceea ea se înscrie firesc în metatextul culturii vest-europene din sfârșitul secolului al XIX-lea.

La rândul lui, Franck folosește intens în Sonata procedee care stimulează procesele integrității în ciclul ei și în sistemul tematic. Printre ele pe prim plan stau metodele *monotematice* și principiul de *leitmotivism*, realizate intenționat de compozitori-romantici, dar înrădăcinate în epocile anterioare în *tematismul derivat* (analizând fenomene de acest rang în muzica contemporană, noi vorbim mai ales despre *legăturile intertextuale*). De aceea forma ciclului și a mișcărilor Sonatei produce efectul unui întreg fiind concomitent concepută într-un mod depărtat de standardele prestabilite. Vincent d'Indy scria în monografia despre Franck, că după premieră Sonatei la Paris pe 24 decembrie 1886 Saint-Saëns a lăudat minunata ei prima parte, dar a tânguit în privința abundenței septacordurilor și lipsei planului clasic echilibrat; oponentul lui, din contra, a spus: „Bineînțeles, aceasta nu este sonată propriu-zisă, dar, totuși, este grozav de frumoasă...”,¹ La Vincent d'Indy găsim și caracteristica intențiilor creative ale lui Franck: „Fiind clasic și adeptul tradițiilor, el pe parcursul întregii vieți a fost cuprins de setea unor forme noi — fie în ceea ce privește anumite elemente, fie în structura creației în genere.” [Cit. după: 3, p.59]

Franck alege pentru Sonata o formă ciclică ce este inerentă ultimei perioade a creației sale. Despre această în articolul, publicat cu prilejul centenarului de la ziua decesului compozitorului, scrie A.Tomson, care numește ca exemple *Cvartetul pentru corzi și Sonata pentru vioară și pian*. El adaugă o frază de Vincent d'Indy, care a comparat forma ciclică a sonatei sau simfoniei cu monumentul arhitectural — templul sonor, ciclul (ca un cerc) drept simbol al Sfântei Treimi („In many of the masterpieces of Franck's final decade, which include the Violin Sonata and String Quartet, the cyclic principle plays a major role in their structural organization. To the medievalizing mind of d'Indy, the cyclic sonata and symphony assumed the character of an architectural monument, a *cathédrale sonore*; on the theological plane, the circle symbolized the unity of the Holy Trinity.”) [4, p. 641]

Ciclul Sonatei *A-dur* încalcă o idee de Treime din contul părții destul de specifice, numite *Recitativo-fantasia*. Această incrustație genuistică se explică, posibil, prin înclinația compozitorului spre forme libere de mari proporții. Gândirii lui Franck, după opinia lui Paul Ducas², i-au fost tipice construcțiile vaste, care se caracterizează prin plenitudinea perioadelor, spațiul sonor voluminos, fiind organizate conform impulsului creativ firesc. În ceea ce privește denumirea părții, ea nu este pur și doar o definiție neobișnuită, genuistică — ea presupune atât dezinvoltura planului desfășurării în compoziție și dramaturgie, cât și specificul rolurilor monologat sau dialogat ale participanților ansamblului.

¹ Vincent d'Indy, César Franck, Paris, 1906, p.77-79 [Cit. după: 3, p.78]

² Cit. după:[3, p.121]

Aceasta mișcare reprezintă în ciclu un fel de *oază a libertății*, realizând concomitent retro-ideea renașterii principiilor fanteziilor cromatice din epoca Barocă în contextul creației romantice.

Structura ciclului *Sonatei*³ se confirmă în construcția circulară, unită a planului tonal închis și echilibrat: *A-dur* (I p.) — *d-moll* (II p.) — *d-moll*→*fis-moll* (III p.) — *A-dur* (IV p.), dar dinamic, în pofida relațiilor apropiate ale tonalităților părților mediane în raportul lor cu tonalitatea integratoare, principală. Nu este tipică și repetarea tonalității *d-moll* care încalcă principiul clasic de înnoirea coloritului tonal la fiecare etapă a formei ciclice. Aceasta se compensează prin planul bitonal al părții III, când *d-moll* dramatic cedează sunării lirico-romantice de *fis-moll*. În afară de această, păstrând integritatea tonală a ciclului, compozitorul îmbogățește paleta culorilor tonale grație modulațiilor și contrapunerilor tonale coloristice.

Asamblare a părților *Sonatei* se obține nu numai pe baza coordonării tonale — ciclul se integrează și pe contul legăturilor de imagini reprezentate în fiecare mișcare aparte și în toată creația în întregime. În acest scop, în *Sonata* sunt pe larg utilizate procedeele de integrare intonativ-tematică care permit de a găsi în diverse teme intonații comune, folosite în mod direct sau în transformăție. Franck, conform idee monotematismului lisztian, deduce din motivul scurt un complex tematic, introduce și *leittema* (după principiului de Berlioz). Anume aceste procedee, în primul rând, ne ajută să tratăm *Sonata* ca o unitate integră, bazată pe funcționarea legilor corelației intertextuale dintre mișcări, ce dezvoltă logica dezvoltării cursive. Ca rezultat, în *Sonată* se manifestă două tendințe principale: una exprimă o idee a inovării permanente a materialului muzical, a continuității neîntrerupte ale schimbărilor, alta activează procesul de cuplare a părților, fiind drept stimulent pentru realizarea principiilor poetice. Concomitent se respectă legea părților închise, contrastante, fiecare mișcare fiind o piesă aparte, cu conținutul imaginistic propriu. *Mulțimea dedusă din unul și unitatea care constă din multe elemente* — așa putem trata concepția *Sonatei A-dur*. De aceea Franck variază și *leittema* reprezentând-o în diverse mișcări sub diferite aspecte.

Pe lângă această, el folosește anumite *motive-celule* ca sursă suplimentară pentru crearea temelor derivate. Se formează trei grupuri, primul din ele se bazează pe segmentul din *leittemă* care conține doi „pași” melodici la terță (ascendent și descendent) — $d^2 + fis^2 + d^2$. Vincent d'Indy îl marchează ca motivul generator x , scriind în *Cursul de compoziție muzicală*, că, independent de ideile muzicale dezvoltate în fiecare din cele patru mișcări a lucrării, există *trei motive generatoare* (x, y, z) [Cit. după: 5, p. 6]. Motivul y ($ais^1 + h^1 + d^2 + cis^2$) seamănă, precum putem adăuga, cu intonația cadencială din tema primei părți a Concertului pentru pian și orchestră de E.Grieg. Motivul z ($fis^1 + h^1 + fis^1 + cis^2$), după opinia noastră, nu se folosește prea activ ca sursă a temelor diverse. G. Manoliu încă subliniază, că celula x este generatoare pentru toată lucrarea și se regăsește în motivele secundare y și z (precum și în alte idei care integrează sistemul ciclic) ca „*neume de trei note*, ea constituit un *torculus* cu un accent expresiv pe nota centrală” (fa diez) [Ibid.].

În optica noastră, este însă foarte important, că *leittema* include și mișcarea descendentă pe sunete septacordului mic-micșorat ($fis^2 + d^2 + h^1 + gis^1$) care se tratează mai târziu în calitate de *leitarmenie* a *Sonatei*, sunarea ei fiind, concomitent, drept simbol al armoniei romantice, înaintat de Wagner în *Tristan* și numit *tristan-acord*. De la început aceasta consunare intră în componența nonacordului de dominantă din *A-dur*, apoi pe parcursul părții I al *Sonatei* ea devine autonomă (mm.19-20, 23-24, în repriză — mm.78,83, și, în ultima reprezentare a temei incipiente — în mm. 106-109). Motivul acesta, de asemenea, unifică structura verticalei și orizontalei, accentuând componența sonoră a leitacordului anume (deși Franck, ca și Wagner, îl dezvoltă și în secvențe). În partea a II-a (c.3) sună subit un septacord mic-micșorat în partida pianului (în repetarea temei el este substituit prin septacordul micșorat, mai tensionat și dramatic). În partea a III-a (m.3) prezentarea leitacordului dă start seriei de elipse. În secțiunea recitativului el apare și în mm. 11, 14, 21, 24, 34, 43. În final, cu coloritul lui major, aceeași

3 Analiza *Sonatei* este realizată în baza ediției: ФРАНК, С. *Соната для скрипки и фортепиано*. Москва: Музыка, 1979 [6]. Abreviațiuni: m.- măsură, c.- cifră

consunare se accentuează (ca în m. 114, unde ea se tratează încă odată ca element al nonacordului de dominantă — în *D-dur*, și apoi, în m. 116 — în *B-dur*). Leitacordul, care se întâlnește în *Sonata* la diverse niveluri de înălțime, precum și în răsturnări, poate apreciat ca unul din *wagnerisme*le tipice mai multor compozitori la etapa postromantismului. La Franck influențe de Wagner nu sunt întâmplătoare, drept dovadă fiind ciclul *Preludiu, Coral și Fugă* pentru pian în care *tristan-acordul* se prezintă în poziția lui sonoră originală (în *Preludiu*, apoi înainte de *Fugă* și în *Fugă*).

Leittema *Sonatei*, care conține motivul *x*, fiind expusă în partea I, de asemenea joacă rolul integrator important, mai târziu, în partea a II-a (c.38), ea se reprezintă metamorfozată, dând impuls dezvoltării melodice mai libere. În partea a III-a intonația ei inițială sună în partida viorii, pianul o imitează în augmentare ritmică (c.4). În ceea ce privește finalul, aici se păstrează numai primele trei sunete inițiale (pentru prima dată — în mm. 6-7).

Motivul *y* este supus mai multor metamorfoze, potențialul lui este exploatat de Franck multilateral (am găsit cazuri, care nu au fost descrise în literatură științifică existentă). În partea I a *Sonatei* el se variază ritmic, și numai contururile lui le putem observa în turația cadențială repetată (mm.19-20,23-24, etc.). Totuși, el se deosebește printr-un colorit aparte de care cauză atrage atenție elipsa și intonația melodică reliefată, împrumutată parcă din muzica lui Wagner (mai concret, din leitmotivul incipient a *Introducerii* din *Tristan*). În partea a II-a acest motiv se ascunde în tema a doua, cantilenă, și, din nou, în altă „înfățișare” ritmică (mm.48-49), pregătit în c.3 prin septacord mic-micșorat la pian. În inelul următor (c.8) motivul *y* capătă o culoare mai clară, fiind deplasat în *tessitura* mai acută. Secvența care urmează, dă încă o deplasare, care intensifică acest efect și ne duce la culminație (mm.176-177). Aici, în partea a II-a, motivul *y* apare în factura coralică la pian în registrul grav (mm.80-81, 84-85, 94-95, 98-99) și se dezvoltă paralel cu creșterea semnificativă a dinamicii de la *pp* până la *f*. Partea a III-a începe cu același motiv, deși modificat (lipsește sunetul inițial, ce subliniază caracterul interogativ și mirat al motivului). Prezentat la pian în bași și înscris în factura coralică el aici aduce aminte atât de experiența lui Franck-organistul, cât și de acordurile sumbre wagneriene la instrumente de suflat. Aceste acorduri *wagneriene* vor apărea la pian încă o dată mai târziu — după monolog în stil „cadențial” al viorii (ca replica din fantezie), sunarea clară a variantei *leittemei* la pian și „ecouri”, bazate pe repetarea motivului ei final, urmează episodul *Molto lento*, partenerii unesc eforturile și, după *fermata*, acordurile pe motivul *y* sunt reprezentate în *f*, groaznic și inevitabil — ca un semn, ca avertismentul destinului. În următorul monolog — fantazie de tip cadențial vioara depășește parcă caracterul tragic al temei coralice. Apoi, pe parcursul dezvoltării concomitente în partidele ansambluștilor, acordurile coralice apar încă o dată, în secvența pe punctul de orgă *gis* ca fundalul pentru pasajele viorii. Aici ele au caracterul romantic, impetuos, specific stilului propriu de Franck. În inelul al III-lea al secvenței revine acordul *gis-h-d-fis*, după culminația următoare începe secvența melodică la vioară (cu strângerea consecventă a saltului intervalic), și aici are loc momentul cel mai interesant: în m. 46 o găsim „surpriza” lui Franck-polifonistul — în această melodie este ascuns motivul *gis + a + f + dis* (mai târziu, în m.49 — *a + b + ges + e*), care, de fapt, repetă motivul *y*, dar *retroversat* (!). Apoi *retroversia* motivului *y* sună în final (mm.149-150). În mm. 167-168 cu totul instantaneu ea ne aduce aminte de tema-monograma a lui Șostakovici — *d + es + c + h* (!). În partea a III-a, în secțiunea fanteziei, motivul *y* în mișcarea directă sună *pp* în partida viorii (c.2), însoțită de pian. Totuși, el este metamorfozat fiind „declarat” în augmentare și se expune de două ori, cu deplasarea suitoare la octavă. Franck creează pe baza lui o temă sublimă, înălțată, care firesc ne duce către o melodie înrădăcinată în motivul marcat de Vincent d'Indy ca *z* (mm.59-60).

Dar cel mai interesant este faptul că motivul *y* se ascunde și în altă temă din partea a III-a — o temă foarte importantă pentru *Sonată* (c.3): ea sună patetic și este proclamată ca un fel de lozincă muzicală. În prima viziune, ea pare a fi una nouă, intens individualizată, dar, fiind examinată mai pătrunzător, permite de a găsi în această melodie conturul motivului *y*, subdivizat în două celule intonaționale — urcarea și coborârea la un semiton. Totuși, ele nu sunt legate prin „pasul” melodic la o terță în sus, ci prin unul la o sextă în jos: în rezultat, celula a două este deplasată în jos la o octavă.

Această transformare, à propos, este pregătită în mm. 135-136 a părții a II-a, dar, din cauza ritmului cu punct, saltul descendent la sextă nu se percepe ca un element important, cu mai mult — ca unul tematic-generator. Invers, în partea a II-a el, la rândul său, pare derivat din intonația sextei descendente, împrumutate din tema secundară a părții I (mm. 32-33). În acest caz el este ascuțit și se arată pe fundalul imitațiilor scurte în mișcarea directă sau retroversă la pian. Mai târziu, în m.180, el se schimbă puțin și se dezvoltă dinamic în secvențele viorii.

În partea a III-a motivul *y* este transfigurat și incrustat într-o melodie de respirație largă (m.66, etc.), care subliniază caracterul lui individual. Nu întâmplător după dezvoltarea acestei teme noi urmează tema derivată din motivul segmentat din tema primei părți. În final apariția temei care conține intonația sextei descendente are loc în culmea creșterii dramatismului, ea sună nespuse de tensionat și patetic, parcă confirmând o idee-*motto*, maturizată succesiv.

Motivul *z*, pe care Vincent d'Indy a numit *generator*, după cum am spus, nu realizează potențialul său, dar apare atât în partea a III-a în compartimentul fanteziei, cât și în final, unde debutează o temă lirică care nuanțează tema partidei principale cu caracterul ei motoric, bucuros. În comparație cu acest motiv, rolul mai important în Sonata îl joacă legăturile intonative, care activează la micro-nivel tematic. În sfera acestor intonații, care unesc părțile ciclului, intră și purtătorii semanticii stabile — așa numitele *figuri retorice*, și, în special, intonațiile de *întrebare* și *lamento*. Ele sunt „risipite”, abundent pe paginile Sonatei, le putem găsi în motivele generatoare (în primul rând, în motivul *y*), ele pot fi împletite în dezvoltare melodică liberă sau în vocile însoțitoare. Spre exemplu, intonațiile de *întrebare* sună în tema principală a Sonatei deja în prima parte, terminând o turație în stil *tristanian* (mm.19-20, mai departe — 52, 54, 57, 58 etc.); în partea a II-a ele apar în partida pianului solo (mm.24-27). Motivul *z* de asemenea conține intonații de *întrebare* și, fiind prezentat în părțile a III-a și a IV-a, creează de asemenea o linie de dezvoltare cursivă.

Intonațiile *lamento* se folosesc de Franck nu numai în *Sonata* (aici ele sunt inserate în tema principală, inclusiv în turații cadențiale, ele se formează în partida pianului). Stilul întârzierilor este tipic pentru Franck, el este asemănat cu maniera melodică a lui Wagner sau Ceaikovski (ecourile ei găsim în ciclul susnumit *Preludiu, Coral și Fugă*). Ba mai mult decât atât, V.Karatîghin a explicat rolul acestor legături prin interesul deosebit al lui Franck pentru muzica rusă: compozitorul a studiat culegerile cântecelor populare în prelucrare de Balakirev și Rimski-Korsakov, a analizat partiturile de Ceaikovski. Muzicologul scrie: „Nu întâmplător canonul splendid al finalului Sonatei violonistice are o aromă rusă... Unele fraze din final seamănă cu Balada lui Tomski, ce, fără dubiu, este o coincidență întâmplătoare: Sonata este scrisă cu mult mai înainte de *Dama de pică*” [7, p.341]. Ne gândim, că această observație dă dovadă că postromantismul reprezintă multe trăsături comune specifice acestui curent. Sunt interesante și ecourile din muzica lui Grieg, și nu numai în motivul *y*. Spre exemplu, în *leittemă* se realizează principiul alternativității modale diatonice care subliniază coloritul dorian: *D₉* din *A-dur* „se rezolvă” în segmentul său — ca turație plagală (*IV₉* — *t* din *h dorian*). Aceasta sună cu un anume „accent nordic”, norvegian, cu o nuanță de răcoare, puritate. O altă ipostază a stilului lui Grieg este prezentată în partea I de către succesiunile cromatice (mm. 59-63).

Motivele *lamento* se tratează în Sonata într-un mod multilateral: în partea I ele subliniază contrastul temei secundare cu cea principală, în partea a II-a dezvoltarea motivică în partida principală le acumulează în favoarea stilului dramatic (mm.4-5), după ce ele se extrag din tema și se repetă (mm.10, 12, 146, etc.). În componența motivului *y* celula *lamento* imitată intensifică expresia în partea a II-a (mm.81-87); în partea a III-a, în coralul la pian, bazat pe motivul *y*, intonația *lamento* se imitează în oglindă, creând efectul dialogului „*lamento-întrebare*”. În sfârșitul părții a III-a (m.115) intonația de tânguire, de *sospire* corespunde remarcii *Molto lento e mesto*. Ea se repetă cu coborârea treptată, procedeul de anticipație amplificând tensiunea disonanțelor. În final intonațiile *lamento* se folosesc rar: în augmentare ritmică ele își găsesc locul în reprezentările retroversiei motivului *y* (mm.149-150, 167-168), care leagă elemente *lamento* cu cele de *întrebare*.

Toate aceste aluzii se înscriu firesc în paleta mijloacelor de expresie pe care Franck le aplică pentru a forma stilul său individual pe baza căutărilor contemporanilor lui și elaborării concepției proprii. În articolul scurt, din cauza limitelor lui restrânse, noi am studiat-o doar parțial. Totuși, *Sonata pentru vioară și pian* de C.Franck ascunde și multe alte taine, care prezintă interes pentru investigație, cu atât mai mult, că creația aceasta are o istoria proprie și interesantă, legată de destinul ei interpretativ fericit — de la interpretarea de Isaye, Enescu, Auer, Oistrakh, Kogan, Perlman, Stern, Menuhin, Heifetz, Spivakov, Mutter, Repin, etc. (toți — în ansamblu cu pianiști de renume mondial). Ștafeta aceasta este transmisă și în generația nouă a muzicienilor — participanți la concursuri și concerte, care au loc în viața muzicală contemporană. *Sonata* a intrat astăzi în programele artiștilor din toată lumea, ea a sunat și la Chișinău, în ultimii ani — în concerte duetului Ilian Gârneț — Stanislav Jar, Augustina Florea — Dmitrii Fain, la Festivalul *Regina vioară*-2009 în concertul oaspeților din Israel — Ilia Konovalov — Asaf Kleinman. De aceea cred că și interpreții pot găsi în materialul nostru totul, ce le este necesar pentru conștientizarea mai profundă a concepției *Sonatei* și pentru cercetări în domeniul istoriei și teoriei artei interpretative.

Referințe bibliografice

1. BERGER, W.G. *Estetica sonatei romantice*. București: Editura muzicală, 1983.
2. КОНЕН, В. Романтизм в музыке. В: КОНЕН В. *История зарубежной музыки*. — Москва, 1972.
3. РОГОЖИНА, Н. *Сезар Франк*. Москва: Сов. Композитор, 1969.
4. THOMSON, A. César Franck: mind, flesh and spirit. **In:** *The Musical Times*, 1990, December.
5. MANOLIU, G. Trăsături stilistice enesciene în interpretarea Sonatei de César Franck. **În:** *Studii de muzicologie*, vol. XIX. București: Editura muzicală, 1985.
6. ФРАНК, С. *Соната для скрипки и фортепиано*. Москва: Музыка, 1979.
7. КАРАТЫГИН, В. Ц. Франк. В: В.Г.Каратыгин. *Избранные статьи*. Москва-Ленинград, 1965.