ONLINE JOURNAL
E-ISSN:3060-5490

INSTITUTE OF UZBEK NATIONAL
MUSICAL ART NAMED AFTER YUNUS RAJABI

Milliy Madaniyat Jurnali - Журнал Национальной Культуры

Journal of national CULTURE

Received: 23.01.2026 · Accepted: 07.03.2026 · Published: 28.03.2026
DOI: https://doi.org/10.64681/d64j3g39

ilmiy uslubiy jurnali – научно-методический журнал – research and methodological journal

Institute of Uzbek National Musical Art named after Yunus Rajabi
JOURNAL OF NATIONAL CULTURE, 1(2), 2026
www.jnculture.uz

Соната Сезара Франка для скрипки и фортепиано: особенности формы, драматургии и исполнительской интерпретации

(Sonata for Violin and Piano by César Franck: Features of Form, Dramaturgy, and Performance Interpretation)

Ivan Saykov

Department of Chamber Music,
The State Conservatory of Uzbekistan,
100027, Botir Zokirov, 1.
Uzbekistan/Tashkent
ORCID: https://orcid.org/0009-0008-6010-3358
E-mail: ivan.saykoff91@gmail.com

Аннотация

Статья посвящена анализу Сонаты для скрипки и фортепиано ля мажор Сезара Франка – одного из наиболее значительных произведений камерного репертуара XIX века. Рассматриваются особенности циклической формы, тематического развития и драматургии сочинения. Особое внимание уделяется философскому содержанию произведения, символическим аспектам музыкального языка и влиянию баховской традиции. Также затрагиваются важные исполнительские задачи, связанные с интерпретацией сонаты.

Соната Сезара Франка для скрипки и фортепиано ля мажор – одно из самых монументальных камерных сочинений романтической эпохи и безусловная вершина скрипичного репертуара. Это произведение неизменно привлекает крупнейших музыкантов мира, и, заметив внушительный список исполнителей, обращавшихся к сонате, невольно возникает вопрос: в чём заключается её особая притягательность?

В данной статье мы попытаемся глубже проникнуть в музыкальную ткань сочинения, созданного великим бельгийским композитором немецкого происхождения, большую часть жизни прожившим во Франции, – Сезаром Франком. Кроме того, будут затронуты некоторые исполнительские аспекты, которые могут оказаться полезными молодым профессионалам, решившим обратиться к этой сонате.

Ключевые слова: Сезар Франк, скрипичная соната, камерная музыка, циклическая форма, романтизм, интерпретация, исполнительское искусство.

Abstract

The article is devoted to the analysis of the Sonata for violin and piano in A major by César Franck, one of the most significant works of the 19th-century chamber repertoire. The study examines the features of cyclic form, thematic development, and dramaturgy of the composition. Special attention is given to the philosophical content of the work, symbolic aspects of musical language, and the influence of Bach’s tradition. The paper also addresses important performance issues related to the interpretation of the sonata.

the Sonata in A major for violin and piano by César Franck is one of the most monumental chambers works of the Romantic era and undoubtedly a pinnacle of the violin repertoire. This composition has consistently attracted the world’s greatest musicians, and when one observes the impressive list of performers who have turned to this sonata, a natural question arises: what accounts for its particular appeal?

In this article, we attempt to delve more deeply into the musical fabric of this work, created by the great Belgian composer of German origin, who spent most of his life in France – César Franck. In addition, certain performance aspects will be addressed, which may prove useful for young professionals who decide to engage with this sonata.

Keywords: César Franck, violin sonata, chamber music, cyclical form, Romanticism, interpretation, performance practice.

Annotatsiya

Maqola Sezar Frankning skripka va fortepiano uchun lya major Sonatasiga bag‘ishlangan bo‘lib, u XIX asr kamer musiqasining eng muhim asarlaridan biri hisoblanadi. Tadqiqotda asarning turkum shakli, tematik rivoji va dramaturgiyasi tahlil qilinadi. Asarning falsafiy mazmuni, musiqiy tilning ramziy jihatlari hamda Bax an’anasining ta’siri alohida ko‘rib chiqiladi. Shuningdek, sonatani talqin qilish bilan bog‘liq ijrochilik masalalariga ham e’tibor qaratiladi.

Sezar Frankning skripka va fortepiano uchun lya major Sonatasi romantizm davrining eng yirik kamer asarlaridan biri bo‘lib, skripka repertuarining shubhasiz cho‘qqilaridan biridir. Ushbu asar doimo dunyoning eng yirik ijrochilarini o‘ziga jalb etib keladi va unga murojaat qilgan ijrochilar ro‘yxatining nihoyatda salmoqli ekanini ko‘rgan holda, beixtiyor savol tug‘iladi: uning o‘ziga xos jozibasi nimada?

Mazkur maqolada biz hayotining katta qismini Fransiyada o‘tkazgan, kelib chiqishi nemis bo‘lgan belgiyalik buyuk kompozitor – Sezar Frank tomonidan yaratilgan ushbu asarning musiqiy tuzilishiga chuqurroq kirib borishga harakat qilamiz. Shuningdek, ushbu sonataga murojaat qilishni istagan yosh professional ijrochilar uchun foydali bo‘lishi mumkin bo‘lgan ayrim ijrochilik jihatlari ham ko‘rib chiqiladi.

Kalit so‘zlar: Sezar Frank, skripka sonatasi, kamer musiqa, turkum shakl, romantizm, interpretatsiya, ijrochilik san’ati.

Соната Сезара Франка для скрипки и фортепиано ля мажор – одно из самых монументальных камерных сочинений романтической эпохи [5; 6] и безусловная вершина скрипичного репертуара. Это произведение неизменно привлекает крупнейших музыкантов мира, и, заметив внушительный список исполнителей, обращавшихся к сонате, невольно возникает вопрос: в чём заключается её особая притягательность? Почему, несмотря на исключительную сложность, она производит столь мощное впечатление как на исполнителей, так и на слушателей? В чём секрет её непреходящего успеха?

В данной статье мы попытаемся глубже проникнуть в музыкальную ткань сочинения, созданного великим бельгийским композитором немецкого происхождения, большую часть жизни прожившим во Франции, – Сезаром Франком. Кроме того, будут затронуты некоторые исполнительские аспекты, которые могут оказаться полезными молодым профессионалам, решившим обратиться к этой сонате.

Цель исследования: Раскрыть особенности музыкальной формы, драматургии и исполнительской интерпретации Сонаты Сезара Франка.

Задачи исследования:

- проанализировать циклическую структуру произведения;
- выявить особенности тематического развития;
- рассмотреть философско-символическое содержание;
- определить ключевые исполнительские аспекты.

Методы исследования. В работе используются:

- аналитический метод (музыкальный анализ формы и гармонии);
- сравнительно-исторический подход;
- интерпретационный анализ исполнительской практики.

Прежде всего остановимся на форме, поскольку именно она обеспечивает целостность [7; 8] четырёхчастного цикла за счёт сквозного

развития [9] и использования общего тематического материала. Как отмечает У. Ньюман, «романтическая соната стремится к свободе формы при сохранении внутреннего единства» [2].

Несмотря на внешнее членение, соната носит ярко выраженный циклический характер и воспринимается как единое монументальное сооружение: каждая часть логически продолжает предыдущую и одновременно подготавливает следующую. Этого эффекта Франк достигает посредством тем-цитат, которые возвращаются в новых тональностях, подвергаются импровизационному переосмыслению и возникают подобно роковым знамениям, напоминая о своём присутствии.

Первая часть. Allegretto ben moderato

Необычный темп для начала сонатного цикла. Если традиционно первая часть строится как энергичное *Allegro*, то у Франка она задумана скорее как медленное *Intermezzo* – светлое, созерцательное вступление к грядущим драматическим событиям. Соната была впервые исполнена скрипачом Эженом Изаи на его бракосочетании: произведение стало свадебным даром композитора, знаком глубокой дружбы. Интуитивно выбранный Изаи более спокойный темп первой части впоследствии был одобрен самим Франком.

Форма этой части поразительно проста и в то же время оригинальна. Она состоит из двух крупных разделов, представляющих собой две самостоятельные темы, каждая из которых органично связана со «своим» инструментом. Примечательно, что темы практически не переходят от одного партнёра к другому: лишь в кратком каноническом эпизоде тема скрипки возникает у фортепиано, а далее присутствует лишь в виде отголосков и мотивных намёков. Таким образом Франк подчёркивает равноправие и уникальность каждого инструмента, словно предоставляя музыкантам возможность индивидуального высказывания. Этот принцип можно назвать своеобразным «индивидуальным тематизмом».

Сезар Франк высоко ценил творчество И. С. Баха. Несмотря на принадлежность к разным эпохам, между ними существует глубокая внутренняя связь: оба были выдающимися органистами-импровизаторами, оба тяготели к жанрам хорала, прелюдии и фуги, фантазии, оба мыслили музыку как духовное высказывание. Не случайно баховское влияние [4; 3]

ощущается и в скрипичной сонате Франка, особенно если взглянуть на вступление первой части сквозь призму символизма и нумерологии. Число девять становится здесь ключевым координатным элементом: размер 9/8, разложенный нон-аккорд в первом такте, повторяющийся у фортепиано четырежды, *как показано на рис.1.* Четыре раза по девять дают тридцать шесть – снова кратное девяти. В христианской символике девять означает завершённость и полноту, усиленную троичность, зрелость духовного опыта. Однако парадокс заключается в том, что это вступление звучит как вопрос без ответа, как неуловимая неопределённость. В этом, вероятно, и заключается гениальность замысла: божественное начало присутствует, но остаётся невидимым – его можно лишь почувствовать. Уже в самом начале Франк настраивает слушателя на восприятие сонаты как духовного дара, закладывая философский фундамент всего цикла.

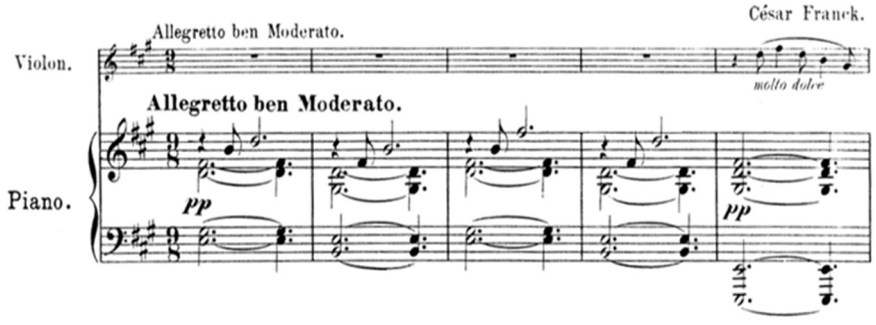


Рис.1 *Вступление на основе нон-аккорда*

Тема *molto dolce* вырастает из того же нон-аккорда (от ми), который сначала разрешается в си минор и лишь к восьмому такту приходит к основной тональности ля мажор, *как показано на рис. 2*. Её импровизационный характер

подчёркнут ритмическим чередованием четвертей и восьмых, создающим ощущение внутреннего дыхания мысли. Фортепиано сопровождает скрипку хоральной фактурой, насыщенной мягкими гармониями и элементами скрытой полифонии. Первая кульминация достигается на органном пункте «си», после чего у фортепиано возникает новая тема – цепь нисходящих секвенций, наполненных мольбой, сожалением и надеждой.

Скрипичная партия первой части не отличается виртуозной сложностью, однако требует тончайшего чувства времени и пространства. Здесь особенно важны дыхание фразы, импровизационная свобода и пластичность ритма при сохранении внутренней трёхдольности. Вибрато и работа смычка способны придать звучанию индивидуальные краски, однако исполнитель должен строго соблюдать стилистическую меру. Эта музыка по-настоящему раскрывается в руках зрелого мастера.

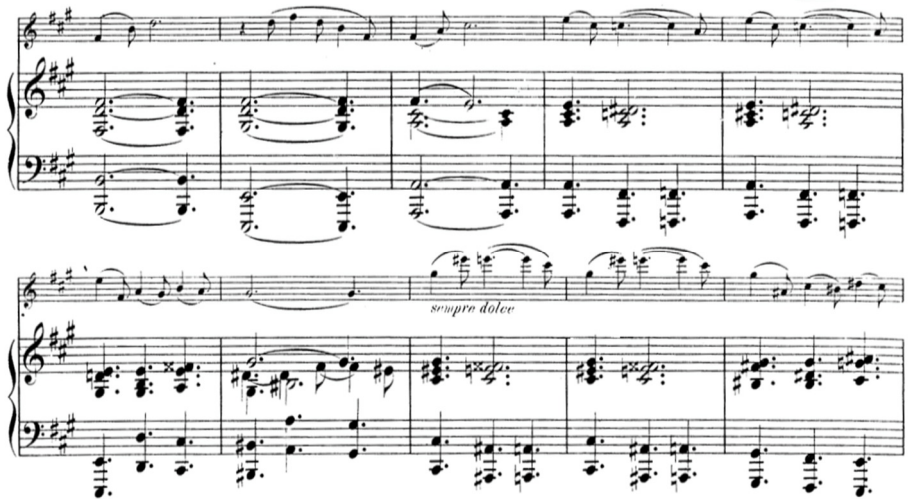


Рис. 2 *Тема скрипки*

Фортепианная партия насыщена хоральной гармонией. Несмотря на аккордовую природу фактуры, задача пианиста – вести голоса горизонтально, добиваясь мягкого, но глубокого звучания. В сольных проведениях гомофонно-гармоническая фактура в левой руке должна контролироваться мелодизированными вершинами, служить насыщением для построения выразительных секвенционных линий в верхнем регистре, *как показано на*

рис. 3. Трудность заключается в большом регистровом расстоянии темы и сопровождения, присущем романтической музыке, поэтому для исполнителя важен слуховой контроль для достижения рельефа, пространства, баланса и выразительности единовременно.

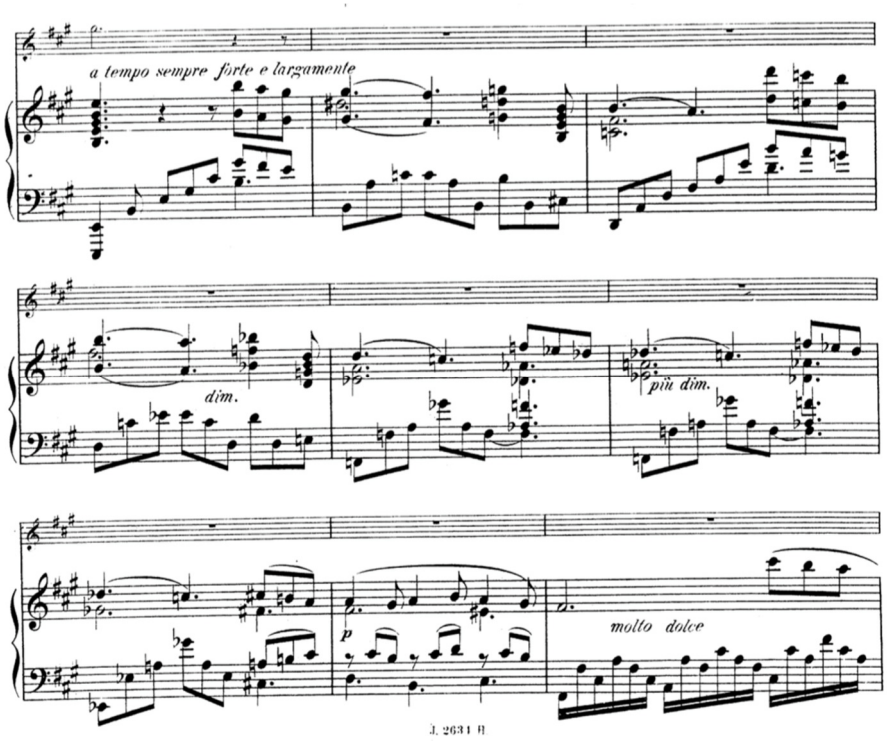


Рис. 3. *Тема фортепиано*

Вторая часть – сонатное *Allegro*, средоточие драматической энергии и страсти. Уже во вступлении основная тональность ля мажор переосмысливается как доминанта к ре минору, что подчёркивает сквозное развитие всего цикла. Главная партия *passionato* поручена фортепиано и, что особенно важно, преимущественно большому пальцу правой руки, скрытому в среднем регистре под бурными фигурациями шестнадцатых, *как показано на рис. 4.* Именно здесь проявляется подлинная виртуозность – в умении разделять тематический и фигурационный пласты внутри одной руки.

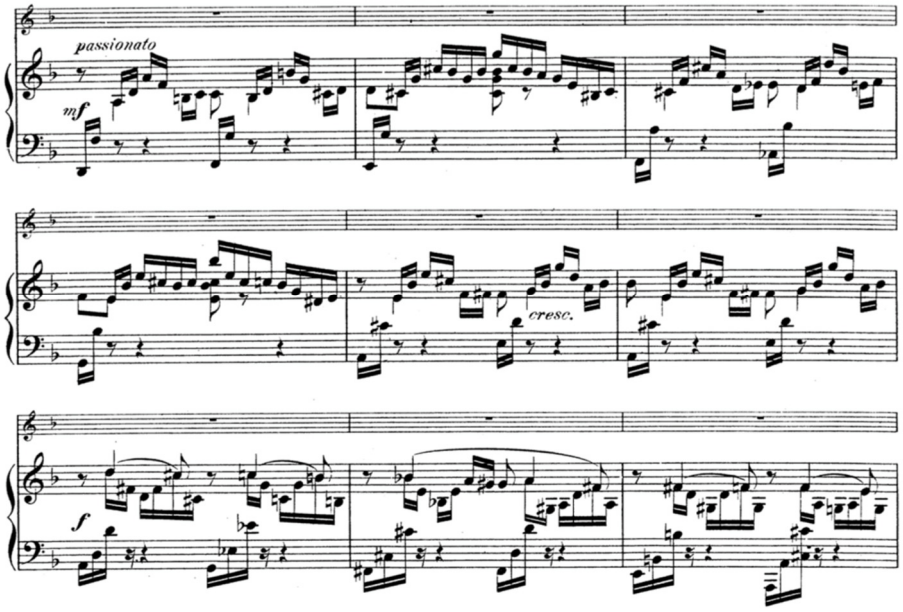


Рис. 4. *Главная тема второй части расположена внутри фактуры.*

Со вступлением скрипки главная тема повторяется, а напряжение усиливается за счёт синкоп и ритмической конфликтности. Связующая партия, отмеченная *sempre forte e passionato*, становится не только мостом внутри второй части, но и связующим звеном между частями цикла: её развитие найдёт продолжение в финале сонаты, *как показано на рис. 5 и 6.* Не случайно многие исполнители минимизируют паузы между частями, подчёркивая их органическое единство.

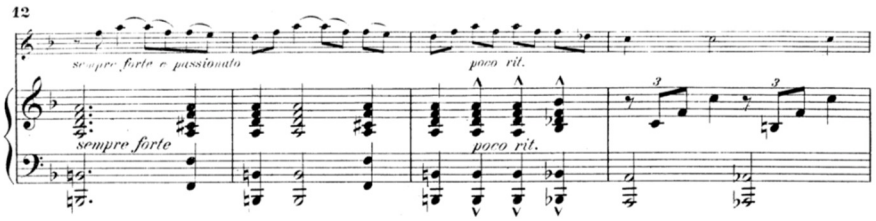


Рис. 5 *Начало связующей партии во второй части.*

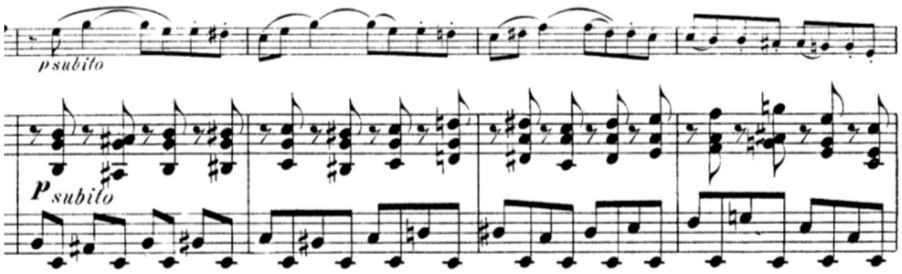


Рис. 6. *Появление связующей партии в финале сонаты.*

Внутри Побочной темы (a tempo) происходят перемены, которые с помощью перехода на треольность, сглаживание ритма, контрастной динамики (pianissimo dolce) и внушительному замедлению приводят слушателя к Заключительной теме: poco piu lento, *как показано на рис. 7.* Есть определенность, что С. Франк ставит на весы крайние темы ГП и ЗП, так как они совершенно полярны, как огонь и лед. Заключительная партия остается мрачно окрашена, звучит в фа миноре и контрастность ее проявляется, в первую очередь, в другом ощущении времени, которое в буквальном смысле приводит нас в невесомое состояние, будто сначала композитор показал нам через ГП земные страсти, законы, действующие под действием силы гравитации, импульсивные, динамичные и, в противовес им показал космос, застывшее время и бездонность вселенной.

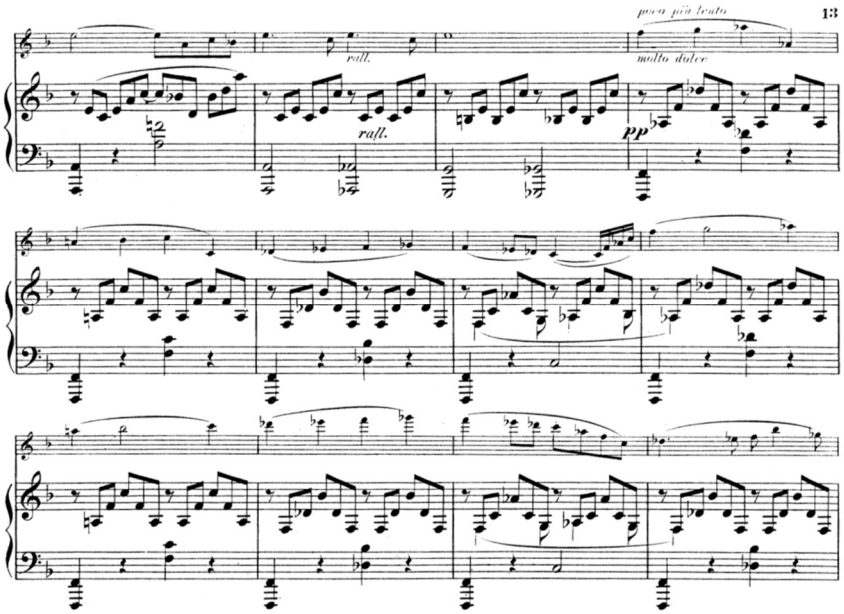


Рис. 7. *Заключительная партия, как противоположность образа главной темы.*

В разработке Франк осуществляет процесс «превращения»: темы меняют свойства, обмениваются качествами, растворяются друг в друге и в итоге сливаются в единый энергетический поток. Этот художественный образ невольно наводит на ассоциации с теорией тяготения Ньютона, где земное и космическое подчиняются единому закону.

Кода, насыщенная ритмической волей и импульсивным *quasi presto*, требует от исполнителей максимальной концентрации. Несмотря на опору на материал главной партии, последнее слово остаётся за связующей темой, что ещё раз подтверждает принцип сквозного развития [9].

Третья часть. Recitativo – Fantasia

Смысловой и философский центр сонаты, её духовная кульминация. Здесь Франк окончательно выходит за рамки традиционного сонатного мышления, создавая пространство свободной музыкальной речи, в которой сочетаются декламационность, импровизационность и глубочайшая внутренняя сосредоточенность. *Recitativo – Fantasia* воспринимается как

экзистенциальный монолог, в котором сосредоточены вопросы бытия, веры, одиночества и откровения.

Органный пункт «ре», сохранившийся как отзвук финала второй части, приобретает здесь символическое значение – устойчивой опоры, неподвижной оси, вокруг которой разворачивается драматургия. Фортепиано, выполняя функцию «вопроса», интонационно обращается к незавершённым оборотам первой части, вновь вводя нон-аккорд с пониженной ноной (ми бемоль), который разрешается в ре и становится отправной точкой для перехода в соль минор – тональность первого речитатива, *как показано на рис. 8.*

Скрипичный речитатив лишён метрической жёсткости, что подчёркивает его декламационный характер. Здесь особенно важна интонационная точность: каждый интервал несёт семантическую нагрузку и требует осознанного художественного высказывания. Музыкальное время словно растворяется, уступая место свободному течению мысли.

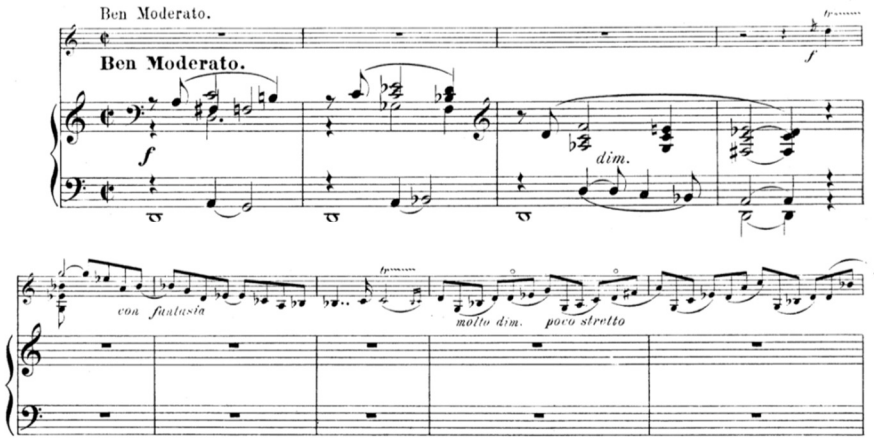


Рис. 8. *Вступление третьей части и первый речитатив.*

Движение треолей, едва намеченных в аккомпанементе, становится объединяющим элементом, постепенно притягивающим музыкальный поток к тематическому «центру» части.

Ответы фортепиано, основанные на повторении малой терции, постепенно трансформируются в большую терцию, что символически можно интерпретировать как путь от сомнения к утверждению. Гармоническое движение по терцовому принципу (соль – ми, ми – до-диез) подготавливает доминантовую зону фа-диез минора – тональности, в которой возникает ключевая тема части, *как показано на рис. 9.* Здесь проявляется характерное для Франка стремление к терцовым соотношениям как способу создания сквозного гармонического пространства.

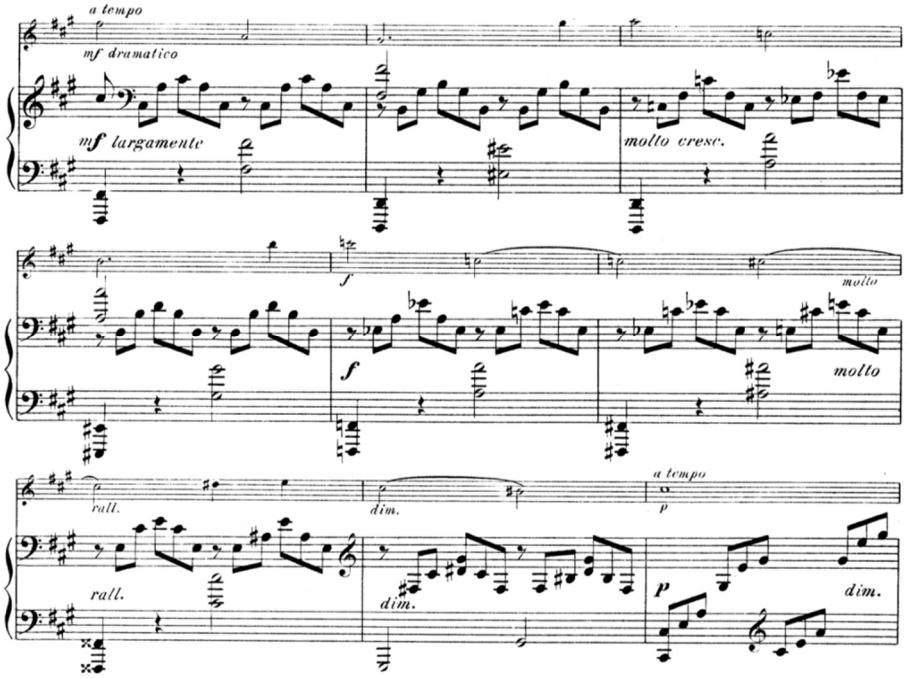


Рис. 9. *Центральная тема, объединяющая третью часть и финал сонаты.*

Форма *Recitativo – Fantasia* не подчиняется классическим схемам: она строится как череда эмоциональных состояний, объединённых общим вектором напряжения. Динамические контрасты, смена регистров и фактур, а также органное мышление фортепианной партии создают ощущение масштабности и метафизической глубины. Исполнительская задача заключается в умении удержать целостность формы при максимальной свободе музыкальной речи.

Четвёртая часть. Allegretto poco mosso

Финал сонаты представляет собой кульминацию идеи цикличности и тематического синтеза [2; 6]. После философской сосредоточенности третьей части Франк предлагает образ примирения и света. *Allegretto poco mosso* построено в форме канона, что отсылает как к баховской традиции, так и к принципу духовного единства.

Главная тема финала – одна из самых узнаваемых и символически значимых в камерной музыке XIX века. Она звучит сначала у фортепиано, затем у скрипки, образуя строгий, но мягкий канон. В отличие от драматической напряжённости предыдущих частей, здесь господствует ощущение ясности, внутреннего покоя и гармонии. Несмотря на короткие реплики в этом каноне, материал складывается огромный, кажется, ему нет конца, поэтому задача исполнителей: построить непрерывную фразу с кульминацией, что представляет определенную трудность, учитывая полифоническую фактуру и передачу канона в каждом такте, *как показано на рис. 10.* Символично то, что канон длится ровно 36 тактов. Тематический материал финала восходит к интонациям первой части, что окончательно замыкает циклическую арку произведения.

Особую роль играет метроритмическая устойчивость: равномерное движение восьмых создаёт ощущение непрерывности времени, лишённого конфликтов. Гармонический язык, сохраняя романтическую насыщенность, становится более прозрачным. Франк словно освобождает музыку от гравитации драматизма, переводя её в состояние светлого созерцания.

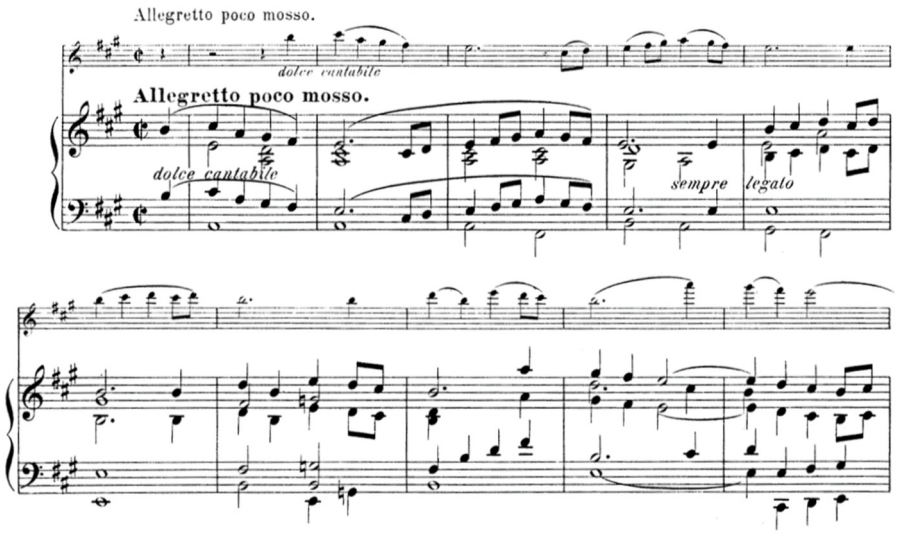


Рис. 10. *Канон финала, где наглядно видно, как тема передается от рояля скрипке.*

В среднем разделе финала появляются темы из предыдущих частей, прежде всего из второй, но они лишены прежней экспрессивной остроты. Драматический материал основан на основной теме третьей части подвергается своеобразному «очищению»: напряжение трансформируется в энергию созидания, которое утверждается в кульминации в до мажоре, *как показано на рис. 11.* Это не возвращение конфликта, а его преодоление.

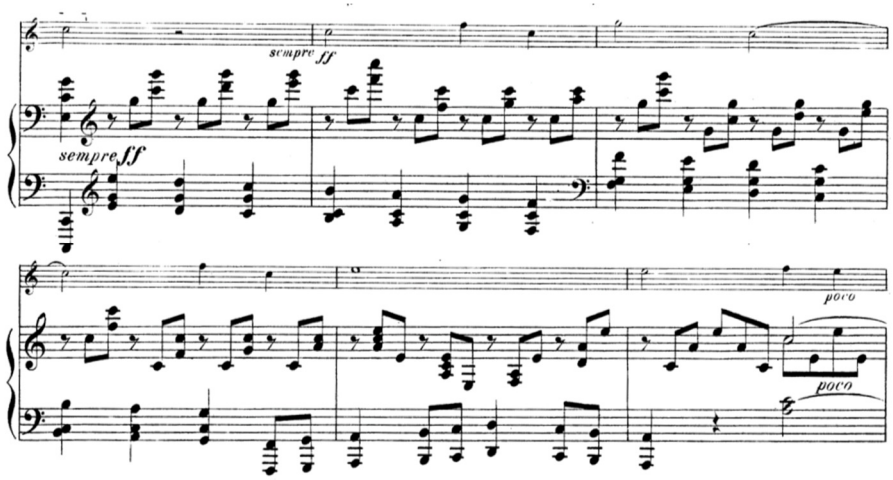


Рис. 11. *Торжественный до мажор в финале на основе темы из 3-й части.*

Кода финала отличается особой торжественностью. Здесь Франк вновь использует приём наслоения тематических пластов, однако теперь они не противостоят друг другу, а сливаются в едином движении. Соната завершается утверждением основной тональности ля мажор, что можно трактовать как символ духовного равновесия и завершённости.

Использованная литература

1. Franck C. *Sonata for Violin and Piano in A Major* [Ноты]. – Paris : Durand, 1886.
2. Newman W. *The Sonata in the Romantic Era*. – Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1969.
3. Samson J. *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. – Cambridge : Cambridge University Press, 2001.
4. Ratner L. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. – New York : Schirmer Books, 1980.
5. Grout D., Palisca C. *A History of Western Music*. – New York : W. W. Norton & Company, 2001.
6. Rosen C. *The Romantic Generation*. – Cambridge, MA : Harvard University Press, 1995.
7. Холопова В. Формы музыкальных произведений. – СПб. : Лань, 2001.
8. Мазель Л. Анализ музыкальных произведений. – М. : Музыка, 1979.
9. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л. : Музыка, 1971.

References

1. Franck, C. *Sonata for Violin and Piano in A Major*. Paris: Durand, 1886.
2. Newman, W. *The Sonata in the Romantic Era*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1969.
3. Samson, J., ed. *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
4. Ratner, L. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.
5. Grout, D. and Palisca C. *A History of Western Music*. New York: W. W. Norton & Company, 2001.
6. Rosen, C. *The Romantic Generation*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.
7. Kholopova, V. *Formy muzykal'nykh proizvedeniy* [Forms of Musical Works]. Saint Petersburg: Lan', 2001. (in Russian)
8. Mazel', L. *Analiz muzykal'nykh proizvedeniy* [Analysis of Musical Works]. Moscow: Muzyka, 1979. (in Russian)
9. Asaf'yev, B. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka, 1971. (in Russian)