

**ВИДЫ ИСКУССТВА (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОГО ИСКУССТВА)/TYPES OF ART (INDICATING SPECIFIC ART)**DOI: <https://doi.org/10.60797/IRJ.2026.167.110> EDN: BYSQL**СОНАТА ОР. 5 И. БРАМСА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ М.С. ВОСКРЕСЕНСКОГО**

Научная статья

Петров В.М.^{1,*}¹ORCID : 0009-0001-6110-8272;¹Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Москва, Российская Федерация

* Корреспондирующий автор (petrov_vladlen[at]inbox.ru)

Предложена: 18.04.2026; Принята: 07.05.2026; Опубликовано: 18.05.2026

Аннотация

Соната ор. 5 является ключевой в серии фортепианных сонат И. Брамса. Целью статьи является выявление особенностей интерпретационного взгляда М.С. Воскресенским, чья трактовка основана на глубокой психологической проработке музыкального произведения, эстетических принципах музыканта и исполнительских традициях. Исследование проведено на основе записи выступления пианиста от 19 марта 2015 года в Малом зале Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, биографических фактах и личных бесед с пианистом. Результаты работы позволяют раскрыть уникальность прочтения М.С. Воскресенским драматургического замысла одного из самых сложных произведений XIX в., написанного И. Брамсом на стыке классических традиций и романтической образности.

Ключевые слова: И. Брамс, Соната ор. 5, интерпретация, М.С. Воскресенский, стилистика, драматургия.**J. BRAHMS' SONATA, OP. 5, AS INTERPRETED BY M.S. VOSKRESENSKY**

Research article

Petrov V.M.^{1,*}¹ORCID : 0009-0001-6110-8272;¹The Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russian Federation

* Corresponding author (petrov_vladlen[at]inbox.ru)

Suggested: 18.04.2026; Accepted: 07.05.2026; Published: 18.05.2026

Abstract

Sonata Op. 5 is a key work in Johannes Brahms's series of piano sonatas. The aim of the article is to identify the distinctive traits of M.S. Voskresensky's interpretative approach, which is based on a profound psychological analysis of the musical work, the musician's aesthetic principles, and performance traditions. The research is based on a recording of the pianist's performance on 19 March 2015 in the Small Hall of the P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, biographical facts and personal conversations with the pianist. The findings of this research highlight the uniqueness of M.S. Voskresensky's interpretation of the dramatic conception of one of the most complex works of the XIX century, written by J. Brahms at the intersection of classical traditions and Romantic imagery.

Keywords: J. Brahms, Sonata Op. 5, interpretation, M.S. Voskresensky, stylistics, dramaturgy.**Введение**

Методология и методика анализа интерпретационных решений в последние десятилетия рассматриваются в работах Я.И. Мильштейна [5], Е.Я. Либермана [4], К.В. Зенкина [2], [3], В.П. Чинаева [10], исследования которых способствуют более глубокому постижению природы исполнительских трактовок музыкальных произведений. В настоящей статье продолжен анализ драматургических особенностей и исполнительской практики фортепианных Сонат И. Брамса [8], а также раскрыта оригинальность интерпретационного подхода к воплощению одного из самых сложных произведений романтического периода — Сонаты ор. 5.

Соната ор. 5 И. Брамса стала значимым произведением в репертуаре многих выдающихся пианистов XIX–XXI века, включая Э. Фишера, Арт. Рубинштейна, В. Гизекина, В. Кемпфа, М. Юдину, К. Аррау, Г. Анда, Д. Баренбойма, Н. Фрейре, П. Резеля, Раду Лупу, М. Перрайя, А. Лапланта, Г. Соколова, З. Кочиша, А. Кобрина. Их интерпретации расширили понимание драматургического замысла композитора, обогатив исполнительскую традицию И. Брамса.

В исследовании предложен анализ исполнительского воплощения одного из самых сложных фортепианных опусов композитора выдающимся пианистом современности — М.С. Воскресенским, который является представителем уникальной художественной эстетики, сформированной исполнительской школой Оборин — Игумнов — Зилоти — Рубинштейн.

Так, американская газета Los Angeles Times, в рецензии на выступление М.С. Воскресенского, восторженно отмечает: «Михаил Воскресенский продемонстрировал внушительное, магнетическое присутствие...страсть, импульсивность, спонтанность и артикуляция отличали этот концерт» [11, Los Angeles Times: «Mikhail Voskresensky proved an imposing, magnetic presence...passion, impétuosité, spontaneity and articulation marked this recital»]. Действительно, М.С. Воскресенский из концерта в концерт создает впечатление поистине «магнетическое»: его игра в

большей степени производит эффект крупных полотен Ф. Гойи и А. Иванова, нежели камерных картин французских художников эпохи модернизма. Его стилистические особенности проявляются в крупном «выпуклом» звуке, рельефности мелодических линий, «слышании» каждой ноты (будь то мелодия, подголосок или пассажиная россыпь в виде шестнадцатых или тридцать вторых), безумной энергетике и яркости, красочности и глубокой выразительности, и формируют индивидуальный исполнительский стиль, отмеченный Л.Н. Обориним: «Его игра пленяет своей артистичностью, теплотой и непосредственностью» [7]. Отдельно стоит отметить техническую безукоризненность пианиста, подчеркнутую Э. Ногейра: «Его игра находится на уровне совершенства, которого можно ожидать только от прославленных виртуозов международного масштаба» [6]. Все вышеперечисленные стилистические особенности пианизма М.С. Воскресенского позволяют подчеркнуть романтическую, эмоциональную и виртуозную природу исполнительства.

Методы и принципы исследования

Методы и принципы исследования лежат в плоскости рассуждений об основных драматургических, стилистических и технических особенностях Сонаты ор. 5 И. Брамса и основаны на том, что, во-первых, по сравнению с первыми двумя сонатами композитора демонстрирует новый уровень стилистического развития, эволюцию композиции и технически-исполнительских аспектов. Пятичастная структура цикла представляет значительную исполнительскую задачу в отношении целостности формы. Музыкальная ткань построена таким образом, что слушатель то и дело улавливает знакомые мотивы на протяжении всего опуса, чему способствует прием тематического развития. Тем не менее вопрос единства цикла до сих пор остается дискуссионным и занимает умы многих пианистов. Нам же представляется, что ответ лежит в плоскости драматургического понимания композиционного замысла — единство *Andante* и *Intermezzo*, *Allegro* и финала — благодаря чему арки художественной преемственности несут функцию не только тематического сходства, но и смыслового. Понимание данного нюанса может помочь пианистам сохранить целостность пятичастной структуры цикла.

Во-вторых, фактура сонаты характеризуется большой плотностью, на что указывает движение параллельными интервалами в терцию (восходящая секвенция раздела А в финале, такты 19–24), октаву (подготовка репризы в *Allegro*, такты 142–145), ломаную сексту (такты 25–31 в финале) и дециму (такты 51–55 в *Allegro*); заполнение октав различными интервалами (например, терции в нисходящей секвенции в финале, такты 226–232); и использование четырех и пяти звучных аккордов как в статичном (подготовка к репризе в *Allegro*, такты 132–138), так и в динамичном виде (кода *Allegro*, такт 205 и 215). Каждый из перечисленных приемов направлен на создание оркестрового эффекта, что наводит на мысль о необходимости внимательного интонирования каждой ноты, будь то мелодический или проходящий тон.

В-третьих, отдельно необходимо остановиться на технических аспектах исполнения, представленных в Сонате ор. 5 в виде активного использования скачков, плотной оркестровой фактуры, пассажей и развитой полифонии, создающих больший по сравнению с первыми двумя сонатами драматургический эффект и вызывающих определенные исполнительские трудности.

В-четвертых, активное использование приемов полифонического развития является отличительной стилистической особенностью творчества композитора. При этом роль использования данного приема в Сонате ор. 5 значительно сокращена по сравнению с Первой и Второй сонатой композитора и проявляется в виде двойного контрапункта с изложением темы в среднем голосе и басу в начале разработки *Allegro* (такты 80–89), двойного контрапункта в повторном проведении раздела А в *Andante* (такты 106–116), а также трехголосного изложения в коде финала (такты 261–268) и двойного контрапункта в эпизоде С финала (такты 185–208, 236–248).

В-пятых, стоит отметить, что эволюция композиционного письма прослеживается в том, что композитор отходит от простого «использования» приемов полифонического развития в сторону «полифонического мышления». Таким образом, воплощен замысел «двух сердец» в *Andante*, где каждая вторая восьмая в эпизоде С «подхватывается» одним из действующих лиц, что создает эффект переключки, дуэта.

С исполнительской точки зрения вышеперечисленные полифонические особенности требуют от пианиста внимательного анализа и развитого полифонического слуха, поскольку сочетание приемов контрапункта и достаточно плотной фактуры может спровоцировать «звуковую кашу» и хаос.

В-шестых, активное использование скачков, направленных, прежде всего, на передачу соответствующего композиционного замысла, представлены в Сонате ор. 5 самыми различными образами. Среди них: скачок от аккорда к басу в *Allegro* (такты 17–20) и *Scherzo* (такты 87–95), октавные скачки из начала разработки (такты 73–75), восходящие скачки к аккордам в *Allegro* (такты 1–3) и др. На наш взгляд, для решения данной технической сложности исполнителю необходимо относиться к нему не как к орнаментальному приему, создающему «блестящий» сценический эффект, а как к логичному продолжению авторского замысла, где каждая нота наделена глубоким смыслом и требует от пианиста внимательное интонирование и «проговаривание» каждого мотива.

Исследование обозначенных особенностей Сонаты ор. 5 возможно при использовании комплексного междисциплинарного подхода, объединяющего музыковедческий, аналитический, историко-биографический и исполнительский методы, включающие анализ музыкального текста, семиотический, историко-биографический, исполнительский и феноменологический подходы.

Основные результаты

М.С. Воскресенский является одним из самых известных и уважаемых пианистов современности, он продолжает традицию романтической фортепианной школы, унаследованную от Н. Рубинштейна через Л. Оборина, К. Игумнова и А. Зилоти. В своей педагогической деятельности М.С. Воскресенский обращает особое внимание на выразительность, эмоциональную насыщенность и энергетика исполнения. Профессору претит бессодержательное исполнение, подобно

Ф. Косселю он считает, что любая фраза какой угодно длины должна отражать внутреннее содержание музыкального произведения [1, С. 32].

Художественный стиль М.С. Воскресенского формировался под влиянием глубоких личных утрат и длительного запрета зарубежных гастролей. Обстоятельства личной жизни не только не разрушили художественную индивидуальность пианиста, но и способствовали формированию особого психологизма исполнения, глубины интерпретации. Показательно, что период гастрольных ограничений использован музыкантом крайне продуктивно и на вопрос автора: «Как Вы пережили 12-летний период без гастролей за границей?» Михаил Сергеевич с улыбкой ответил: «...зато я выучил все сонаты Бетховена!» (здесь и далее приведены цитаты и высказывания М.С. Воскресенского из личных бесед с автором). Жизненные обстоятельства определили стойкий и прочный характер музыканта, сила духа и внутренний стержень сформировали художественную эстетику М.С. Воскресенского, которую он прививает студентам. Слова профессора: «Я могу простить многое, кроме двух вещей: фальшивые ноты и пустую игру!» — стали концептуальным выражением его художественной философии, где техническая безупречность рассматривается как необходимое условие для исполнителя, а смысловая наполненность возводится в абсолют.

В дискографии пианиста невозможно выделить ни доминирующую эпоху, ни композитора, поскольку существует запись всех фортепианных сонат и концертов В.А. Моцарта, всех фортепианных концертов, скрипичных и виолончельных сонат Л. Ван Бетховена, всех фортепианных произведений Ф. Шопена, всех фортепианных сонат и этюдов А. Скрябина, всех фортепианных сонат Н.К. Метнера. Так же пианист обращается к творчеству Б. Бриттена, Ю. Буцко, П. Хиндемита, Э. Денисова, Г. Шантыря, Е. Голубева, И. Красильникова, Р. Росселлини, Бена Вебера и многих других композиторов (с полным списком можно ознакомиться на официальном сайте пианиста www.mikhailvoskresensky.com). Такой разносторонний репертуар весьма несвойственен пианистам-романтикам, что подчеркивает художественную уникальность Воскресенского.

Дискография пианиста насчитывает более 60 концертов для фортепиано с оркестром, свыше 40 монографических циклов сочинений разных композиторов от Баха до Хиндемита, огромное наследие камерных ансамблей, среди которых все скрипичные сонаты Бетховена и все камерные сочинения Брамса.

М.С. Воскресенский отдает предпочтение целостному изучению жанрового наследия композитора, рассматривая не отдельные части, а циклы в полном объеме. От своих учеников он требует того же (если студент приносит парочку этюдов Шопена или пару музыкальных моментов Рахманинова, профессор отправлял его домой изучать опус целиком).

Фортепианное наследие И. Брамса в аудиобиблиотеке М.С. Воскресенского представлено в более ограниченном объеме по сравнению с творчеством Ф. Шопена и А. Скрябина, и включает в себя Сонату ор. 5, Сонату для двух фортепиано ор. 34 b, 16 Вальсов ор. 39, Вариации на тему Й. Гайдна для двух фортепиано ор. 56 b, Второй фортепианный концерт ор. 83, Интермеццо ор. 117 и 118. При этом записи камерной музыки композитора в исполнении М.С. Воскресенского достаточно обширны и содержат три Сонаты для скрипки и фортепиано, Скерцо до минор и «Венгерские танцы», две Сонаты для виолончели и фортепиано, Соната для кларнета и фортепиано ор. 120 №1, Трио ор. 8, а также два фортепианных Квартета. Такой уклон пианиста в сторону камерно-ансамблевого репертуара представляет особый исследовательский интерес при анализе его трактовки Сонаты ор. 5. Несмотря на то, что данный цикл звучал в исполнении пианиста многократно, существует единственная запись от 19 марта 2015 года, сделанная во время концерта в Малом зале Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, которая использована в настоящем исследовании [12].

3.1. 1 часть. *Allegro*

В исполнении первой части М.С. Воскресенским, прежде всего, привлекает внимание сдержанный темп, который подчеркивает монументальность и пафос экспозиции главной партии. Ее антипод — средний раздел — в интерпретации пианиста звучит не как противопоставление, а как логичное продолжение драматургического развития основной темы, что раскрывается с помощью аккордовой полнозвучности, ясности триолей *basso ostinato*, напряженной динамики в рамках авторского *pp* и выделении нового голоса в сопрано в тактах 12–14, который, в свою очередь, формирует новый метрический пласт посредством приема гемиолы. М.С. Воскресенский, в отличие от многих пианистов современности, создает движение нарратива не за счет темпа, а за счет яркой демонстрации образов и их столкновения, каждый из которых наделяется собственным уникальным звучанием и характером. Как сказал сам музыкант: «В первой части важно сохранить единое движение, чтобы «а темпо» в побочной партии не развалило форму». Динамика для пианиста служит инструментом передачи, прежде всего, красочности, колоритности и интерпретируется в соответствии с художественным замыслом исполнителя. Таким образом, тема побочной партии (начиная с такта 39), при авторском *p*, звучит полнозвучно, достаточно ярко, лирично и певуче, а ее движение подчеркивается восьмыми в басу. При этом для сохранения движения и развития драматургии М.С. Воскресенский следует авторским ремаркам и подчеркивает подголосок акцентом в тактах 43–46.

Начало разработки является сложным эпизодом с точки зрения исполнения. *Basso ostinato* перенесен в партию правой руки (такты 80–88), а основной мотив главной партии изложен в басу параллельными октавами с имитацией в среднем голосе. Именно в такие моменты проявляется трепетное отношение пианиста к каждой ноте, голосу или мотиву как к ценнейшим артефактам в наследии композитора, будь то мелодия, подголосок или аккомпанемент. Такой подход принципиально отличает М.С. Воскресенского от некоторых исполнителей, которые часто «жертвуют» фактурной прозрачностью ради выделения мелодии или подголоска.

Следует отметить изящный переход в тактах 89–91, где предыдущая фраза заканчивается расширением, а последующий фрагмент с первых нот звучит *a tempo*. В синтезе с *pp* (которое до сих пор не использовалось М.С. Воскресенским) этот трехтакт органично вписывается в общую драматургию первой части и логично подготавливает следующий эпизод разработки, где новая тема, основанная на начальном мотиве второй темы главной партии,

транспонирована в теноровый голос и наделена характерным виолончельным звучанием, которое особенно выразительно интерпретировано музыкантом.

В совершенно ином характере звучит эпизод в разработке (такты 92–110), где после долгой модуляции от Des-dur через es-moll, f-moll и Ges-dur вновь вступает Des-dur'ый кадансовый кварт-секстаккорд (такт 108), знаменуя собой кратковременный консенсус в противостоянии основных драматургических сил и ненадолго останавливая движение для перехода к репризе.

Отдельно стоит остановиться на эпизоде, подготавливающем репризу (такты 120–139), в котором мы выделим некоторые исполнительские подходы, характеризующие М.С. Воскресенского-пианиста. Во-первых, использование цезуры перед тактом 124 способствует затуханию обертонового отзвука **ff**, который неизбежно «наплывает» в следующий такт. Благодаря этому эпизод **pp** вступает в полной гармонической тишине, избегается «звуковая каша» и сохраняется напряжение. «He knows how to listen to silence. How to create a tension in the pianissimo passages. There is always a tension somewhere» [13] — так Д. О. Трифонов охарактеризовал исполнение Грез из Детских сцен op. 15 Р. Шумана В.С. Горовицем, которое всецело применимо к исполнительскому творчеству М.С. Воскресенского. Во-вторых, основной фокус внимания пианиста направлен на тональную прогрессию, где каждая последующая гармония наделяется новой краской, и мелодическую линию, которая спрятана в басу и формирует витиеватую последовательность *ges — des — b — c — ces — b — ges — c — f*. В-третьих, несмотря на авторское **pp** и *misterioso* в такте 132 М.С. Воскресенский сразу начинает стремительное драматургическое развитие. Поэтому, уже первые триольные аккорды звучат достаточно сильно, благодаря чему авторское *misterioso* наделяется чертами *risoluto*, композиция первой части укрупняется.

Интересным с точки зрения анализа интерпретации Сонаты op. 5 М.С. Воскресенским является кода первой части. Начиная с такта 206 стоит авторская ремарка *piu animato*, однако в исполнении пианиста первые 4 такта звучат примерно в том же движении, что и предыдущий пассаж *pesante*, а начиная с такта 210 метр сокращается вдвое, за счет чего половинные аккорды звучат как четвертные, что в целом способствует общему движению, не тормозит развитие и приводит к логичному завершению Allegro.

Таким образом, первая часть Сонаты op. 5 в интерпретации М.С. Воскресенского раскрывает драматургию автора, звучит с характерным романтическим пафосом, пронизана неутомимой энергией и движением, которая раскрывает художественную эстетику молодого композитора.

3.2. 2 часть. Andante

«Во второй части медленный темп нужно соразмерить с длиной части, чтобы музыка непрерывно дышала и не останавливалась» — такими словами охарактеризовал М.С. Воскресенский основную исполнительскую проблему Andante. Для пианиста принципиальным является вопрос темпа, на что профессор часто обращает внимание, призывает своих студентов внимательно относиться к авторским ремаркам и периодически устраивает «проверку» на знание нотного текста. В собственной интерпретации пианист четко детерминирует движение авторского *andante*, *poco piu lento* и *adagio* — три основные темповые ремарки *andante*.

Трактовке динамического развития М.С. Воскресенским следует уделить особое внимание. Формально основная тема части звучит не **p**, как написано автором, а **mp**, или даже **mf**, но драматургия «любовного дуэта» сохраняется. Благодаря своему обширному концертному опыту музыкант воплощает идею доминирования художественного образа, заложенного композитором, над динамикой. Музыкальный материал изложен И. Брамсом таким образом, что динамика не может нарушить ее драматургию, отсюда возникает вопрос: зачем стремиться к крайне тихому звучанию, которое, в свою очередь, может создать некоторую остановку движения — ошибка, часто допускаемая молодыми и неопытными музыкантами. Подобным образом звучит средний эпизод «Poco piu lento» (начиная с такта 38), где авторское **pp** превращается в интерпретации М.С. Воскресенского в **mp-mf**, фактура сохраняет свою полнозвучность, а заложенная И. Брамсом драматургия сохраняет движение.

Одним из основных композиционных способов раскрытия драматургии Andante является полифоническое развитие, которое ярко продемонстрировано в тактах 26–37, 106–116, 131–140 и предвосхищает поздние опусы композитора. Именно в таких эпизодах проявляется характерная для пианизма М.С. Воскресенского черта — слышимость каждой ноты, будь то мелодия, подголоски, basso ostinato или аккомпанемент в виде шестнадцатых. При этом каждый голос наделен своим уникальным тембром, что характеризует оркестровое мышление музыканта. М.С. Воскресенский также привносит свое уникальное видение в интерпретацию части, подчеркивая теноровый голос в тактах 124–130, за счет чего два основных голоса развиваются в «любовном дуэте», сохраняя авторский замысел Andante, которая звучит цельно, едино, с сохранением движения нарратива, отличается тембровой окраской и мелодическим наполнением, раскрывающим лирический характер.

3.3. 3 часть. Scherzo

В отличие от многих пианистов — исполнителей Сонаты op. 5 И. Брамса (например, П. Рёзеля, Г. Соколова, К. Золтана, Д. Трифонова и др.) — М.С. Воскресенский выбирает несколько более спокойный темп от общепринятого для Scherzo, тем не менее сохраняя «дьявольскую» драматургию части. Сам пианист объясняет это следующим образом: «Я бы предостерег не брать быстрый темп в скерцо — оно жутковатое и должно ворваться в Сонату после длинного любовного дуэта как трагедия, и тогда понятна реплика 4 части «взгляд в прошлое»».

Также пианист акцентирует танцевальность части за счет несколько грубоватых басов, что контрастирует с хоральным нарративом Trio в интерпретации музыканта. Такое прочтение характеризует романтическое исполнение данной части пианистом и переключается с интерпретацией другого романтика Г.Г. Нейгауза. По воспоминаниям Анастасии Губанковой, «хорошо играет Брамса (Соната f-moll) и четвертый ученик, но вот дело доходит до вальса. Генрих Густавович вскакивает: «Что вы играете? Это вальс не для танцев! Это, если хотите, свирепый вальс! От него можно по морде получить! Ногой! Чем угодно! Так его играйте! А вы его играете как дружеский шарж на Брамса!» [9,

С. 250]. Характерная «свирепость», о которой говорил мэтр, и акцентированная, грубоватая танцевальность части явно прослеживается в художественном воплощении М.С. Воскресенского.

М.С. Воскресенский рационально подходит к динамическому развитию драматургии, в данном случае показателем является интерпретация тактов 54-70. В нотном тексте И. Брамса создает некую динамическую синусоиду: такт 54 *forte*, такт 57 *diminuendo*, такт 63 *piano*, от которого начинается *crescendo* к репризе в такте 70. М.С. Воскресенский обыгрывает эту динамику по-своему: такт 54 *piano* с сохранением драматургического напряжения, от которого начинается единое *crescendo* к репризе (такт 70). Таким образом, происходит укрупнение драматургии, основная тема в репризе является логичным продолжением динамического развития *Scherzo*, что, в свою очередь, ярко контрастирует с размеренной темой *Trio*. Такое изложение экспозиции характеризует масштабное и более цельное прочтение части М.С. Воскресенским, нарратив и напряженная драматургия сосуществуют в едином стремлении объединить, укрупнить повествование и разрешить его в финальной точке — последние два аккорда *f-moll*.

На контрасте с несколько дерзкой экспозицией *Trio* в исполнении М.С. Воскресенского звучит хорально и аскетично, мастерское голосоведение способствует стройности звучания аккордов. Отдельно стоит отметить, что для пианиста принципиальным является не верхний голос в аккордах, а бас, мелодическая линия которого начинается в такте 117 в виде *basso ostinato*. Акцентирование баса безусловно влияет на динамику раздела, но в данном случае авторское *pp* для пианиста является не эмпирической величиной, а эмоциональной, благодаря чему эпизод звучит весьма сурово и напряженно (*mf* в интерпретации М.С. Воскресенского). Для М.С. Воскресенского самым главным является драматургия и замысел автора, которая, в свою очередь, служит основой для выбора той или иной динамики, пусть и формально отличающейся от авторской. Можно предположить, что пианист относится к нотному тексту как к семиотической системе, с помощью которой «...композитор объективирует (то есть делает доступной людям) свою внутреннюю психологическую творческую деятельность, свои художественные идеи» [4, С. 34]. Исполнитель в данном случае выступает «...как перевод духовного художественного содержания из нехудожественной материальной системы в художественную» [4, С. 34].

3.4. 4 часть. *Intermezzo*

Несмотря на свои скромные размеры (53 такта) *Intermezzo* в трактовке пианиста обладает широким эмоциональным спектром: от меланхоличного воспоминания *Andante* в начале части до кульминации *ff* в тактах 34–43, от декламационно гимнических аккордов в такте 9 до сказочного звучания большого мажорного септаккорда в духе импрессионизма в тактах 19–23. Такая высокая концентрация широкого спектра чувств и сложного психологизма в столь сжатой форме в интерпретации М.С. Воскресенского характеризует глубокий внутренний мир и наивысшее исполнительское мастерство пианиста.

В трактовке М.С. Воскресенского основой для интерпретации *Intermezzo* служит строго выдержанный метр, что образует интересный контраст с романтической природой жанра, в котором традиционно используются прием *tempo rubato*. В этом контексте основным ритмическим элементом становятся не восьмые, а тридцать вторые, которые проявляются в форме затактовых триолей, квинтолей и мартелято в басовом регистре (на строгое исполнение этого приема профессор обращает особое внимание и требует от студентов точного ритмического расчета, не принимая свободный способ их изложения).

Стабильная ровная пульсация, заложенная композитором в ритмических группах, в исполнении М.С. Воскресенского, создает глухое, набатное звучание и подчеркивает основную драматургическую линию части. Сочетание строгого метрического подхода с разнообразием ритмических фигур способствует созданию глубокой эмоциональной выразительности и подчеркивает внутреннюю динамику музыкального повествования.

3.5. 5 часть. *Finale*

«Для меня самым трудным был финал», — так немногословно, но емко, охарактеризовал М.С. Воскресенский данную часть Сонаты. Действительно, именно пятая часть является самой сложной с точки зрения исполнения. В ней соединяются масштабное композиционное мышление И. Брамса, драматургическое и образное разнообразие, развитое полифоническое письмо и предельная техническая сложность.

Исполнительской основой и скрепой финала для М.С. Воскресенского является железный, бескомпромиссный метр, который объединяет нарратив и сохраняет вектор движения. Однако, для реализации такой художественной задачи исполнитель должен обладать высочайшим техническим мастерством, поскольку финал изобилует самыми разными типами техники. К ним относятся: пассажи в ломаную сексту с удвоением (такты 25–32, 126–133, 226–233); аккордовая техника (такты 140–177), мелкая техника (начиная с такта 249). Особенно технически трудной является кода, где соединяются пассажная, скачковая, аккордовая и мелкая техники, усиленные ярким драматизмом повествования. Тем не менее для М.С. Воскресенского вышеперечисленные сложности не являются значимыми, поскольку мэтр обладает выдающейся технической подготовкой, безупречной пальцевой и кистевой дифференциацией.

Еще одним инструментом тематического развития Сонаты является развитое полифоническое письмо, которое в исполнении М.С. Воскресенского звучит предельно ясно и отчетливо. Это проявляется, в первую очередь, в эпизоде С (такты 140–209), где вступление каждого голоса подчеркнуто исполнителем и отчетливо слышно, а также в среднем эпизоде (такты 78–99), где *basso ostinato* звучит в теноровом голосе, к которому добавляется альтовый голос в правой руке.

В целом драматургия финала в интерпретации М.С. Воскресенского несет функцию тематического обобщения и консолидации цикла. Таким образом, основная тема продолжает и развивает гимнический и фанфарный нарратив первой части, тем самым создавая тематическую арку от начала Сонаты к ее финалу, вторая тема (такты 39–70) продолжает фабулу побочной партии первой части в любовно-взволнованном ключе, а третья тема наделена хоральными чертами, переключаясь с *Trio* из *Scherzo*, и обладает характерной для исполнителя оркестровым звучанием. Новаторским композиционным эпизодом выступает кода, которая дополнена художественной функцией



разрешения основных конфликтов, несет дополнительный смысловой и эмоциональный акцент и подчеркнута М.С. Воскресенским с особой выразительностью.

Заключение

Анализ исполнительского воплощения М.С. Воскресенским Сонаты для фортепиано ор. 5 И. Брамса позволяет отметить ряд существенных характеристик, которые отражают его уникальный художественный почерк. Прежде всего, исполнитель выделяется широким, распевным звуком, отличающимся богатой тембральной палитрой и певучестью, что способствует созданию глубокой лирической атмосферы, обеспечивает органичное звучание мелодических линий и наиболее точно передает романтическую эстетику и выразительность, присущих данному произведению. Кроме того, пианист демонстрирует исключительное мастерство в обращении с музыкальной формой, что является ключевым аспектом при исполнении Сонаты ор. 5 И. Брамса, известной своей сложной структурной организацией и глубоким внутренним развитием тематического материала. Его способность точно и осмысленно структурировать музыкальное повествование позволяет сохранить целостность и логическую последовательность формы, раскрывая при этом драматургические нюансы произведения и поддерживая баланс между контрастными разделами.

Исполнение М.С. Воскресенского также сопровождается ярко выраженной романтической стилистикой, сочетающей эмоциональную насыщенность и тонкую художественную интуицию. Он умело выстраивает взаимодействие между объективными элементами музыкального материала — такими как ритмическая строгость, гармоническая структура и динамические нюансы — и субъективными интерпретационными решениями, включающими предельную выразительность, мастерское владение агогикой и характерное певучее звучание инструмента. Столь точная детерминация объективных и субъективных аспектов способствует глубокому раскрытию эмоционального содержания произведения и отражению его психологической многогранности.

Реализация сложного драматургического и композиционного замысла композитора в трактовке М.С. Воскресенского отличается необычайной художественной энергией, которая проявляется в динамическом напряжении, выразительной пластичности и убедительности интерпретации. Эта энергия не только подкрепляет структурную целостность исполнения, но и вызывает сильный эмоциональный отклик у слушателя, обеспечивая долговременное впечатление и глубокое эстетическое переживание. Таким образом, интерпретационный подход М.С. Воскресенского характеризуется органичным синтезом технической виртуозности, структурной осмысленности и эмоциональной глубины, что представляет его трактовку Сонаты ор. 5 И. Брамса как существенный вклад в современную исполнительскую традицию и способствует дальнейшей эволюции романтической эстетической практики.

Конфликт интересов

Не указан.

Рецензия

Сообщество рецензентов Международного научно-исследовательского журнала

DOI: <https://doi.org/10.60797/IRJ.2026.167.110.1>

Conflict of Interest

None declared.

Review

Community of Reviewers of the International Research Journal

DOI: <https://doi.org/10.60797/IRJ.2026.167.110.1>

Список литературы / References

1. Гейрингер К. Иоганнес Брамс / К. Гейрингер. — Москва : Музыка, 1965. — 451 с.
2. Зенкин К.В. Музыкальное произведение: проблемы текста и смыслового инварианта / К.В. Зенкин // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2021. — № 3 (74). — С. 122–131.
3. Зенкин К.В. Музыкальный смысл и исполнительский жест / К.В. Зенкин // Музыка в системе культуры: научный вестник Уральской консерватории. — 2022. — № 31. — С. 29–38.
4. Либерман Е.Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е.Я. Либерман. — Москва : Музыка, 1988. — 235 с.
5. Мильштейн Я.И. Вопросы теории и истории исполнительства / Я.И. Мильштейн. — Москва : Советский композитор, 1983. — 266 с.
6. Ногейра Э. Концерт Михаила Воскресенского / Э. Ногейра // Correio da Manha. — Рио-де-Жанейро, 1957.
7. Оборин Л.Н. Привет новым лауреатам / Л.Н. Оборин // Советский музыкант. — Москва, 1956.
8. Петров В. М. Соната И. Брамса для фортепиано ор. 1: к проблеме исполнительских воплощений / В.М. Петров // Музыкальный журнал Европейского Севера. — 2024. — № 1 (37) — С. 78–100.
9. Рихтер Е. Вспоминая Нейгауза / Е. Рихтер. — Москва : Классика-XXI, 2007. — 328 с.
10. Чинаев В.П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков: дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / В.П. Чинаев. — Москва, 1995. — 654 с.
11. Los Angeles Times. — URL: <https://www.mikhailvoskresensky.com/biography.html> (accessed: 11.09.2025).
12. Pianist Mikhail voskresensky – Official website. — URL: <http://www.mikhailvoskresensky.com> (accessed: 11.08.2025).
13. Martha Argerich Talking About Vladimir Horowitz. — URL: https://youtu.be/df_uJqTuMUQ?si=2IBaZMNnyKwKod7 (accessed: 01.10.2025).

Список литературы на английском языке / References in English

1. Geiringer K. Iogannes Brams [Johannes Brahms] / K. Geiringer. — Moscow : Muzyka, 1965. — 451 p. [in Russian]



2. Zenkin K.V. Muzykal'noe proizvedenie: problemy teksta i smyslovogo invarianta [Musical Work: Problems of Text and Semantic Invariant] / K.V. Zenkin // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj [Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet]. — 2021. — № 3 (74). — P. 122–131. [in Russian]
3. Zenkin K.V. Muzykal'nyj smysl i ispolnitel'skij zhest [Musical Meaning and Performing Gesture] / K.V. Zenkin // Muzyka v sisteme kul'tury: nauchnyj vestnik Ural'skoj konservatorii [Music in the System of Culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory]. — 2022. — № 31. — P. 29–38. [in Russian]
4. Liberman E.Ya. Tvorcheskaya rabota pianista s avtorskim tekstem [Creative Work of a Pianist with the Author's Text] / E.Ya. Liberman. — Moscow : Muzyka, 1988. — 235 p. [in Russian]
5. Milstein Ya.I. Voprosy teorii i istorii ispolnitel'stva: Sb. st. [Issues of Theory and History of Performance: Collection of Articles] / Ya.I. Milstein. — Moscow : Soviet Composer, 1983. — 266 p. [in Russian]
6. Nogueira E. Koncert Mihaila Voskresenskogo [Concerto by Mikhail Voskresensky] / E. Nogueira // Correio da Manha. — Rio de Janeiro, 1957. [in Russian]
7. Oborin L.N. Privet novym laureatam [Greetings to the New Laureates] / L.N. Oborin // Sovetsky muzykan [Soviet Musician]. — Moscow, 1956. [in Russian]
8. Petrov V.M. Sonata I. Bramsa dlya fortepiano or. 1: k probleme ispolnitel'skikh voploshchenij [Sonata by J. Brahms for Piano Op. 1: On the Problem of Performing Embodiments] / V.M. Petrov // Muzykal'nyj zhurnal Evropejskogo Severa [Musical Journal of the European North]. — 2024. — № 1 (37) — P. 78–100. [in Russian]
9. Richter E. Vspominaya Neigauza [Remembering Neuhaus] / E. Richter. — Moscow : Klassika-XXI, 2007. — 328 p. [in Russian]
10. Chinaev V.P. Ispolnitel'skie stili v kontekste hudozhestvennoj kul'tury XVIII–XX vekov [Performing Styles in the Context of Artistic Culture of the 18th–20th Centuries] : : dis. ... of Grand PhD in Art History / V.P. Chinaev. — Moscow, 1995. — 654 p. [in Russian]
11. Los Angeles Times. — URL: <https://www.mikhailvoskresensky.com/biography.html> (accessed: 11.09.2025).
12. Pianist Mikhail voskresensky – Official webcite. — URL: <http://www.mikhailvoskresensky.com> (accessed: 11.08.2025).
13. Martha Argerich Talking About Vladimir Horowitz. — URL: https://youtu.be/df_uJqTuMUQ?si=2IBaZMNnyKwK-od7 (accessed: 01.10.2025).