УДК 780.616.432.071.1(092)(470)«19/20»

DOI 10.34064/khnum1-5912

Чичканов Ігор Сергійович

артист Харківської обласної філармонії

e-mail: igor_chichkanov@ukr.net

ORCID 0000-0001-8948-9241

ТВОРЧА ПОСТАТЬ ГРИГОРІЯ СОКОЛОВА В ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ

Постановка проблеми. Надзвичайно різнобарвне фортепіанне мистецтво ХХ та ХХІ ст. визначається, перш за все, співіснуванням численних творчих принципів та індивідуальних вподобань. Це обумовлює константну актуальність об'єктивного дослідження виконавської інтерпретації та визначення факторів, що впливають на становлення виконавської концепції музичного твору. Адже система причинно-наслідкових зв'язків, яка є підґрунтям появи інтерпретації конкретного музичного твору, торкається таких факторів, як школа, національність, епоха, стиль, особистість артиста, і, навіть, стан інструменту, акустика зали тощо. Всі ці параметри впливають на становлення індивідуального виконавського стилю, який і обумовлює художні рішення інтерпретатора. **Мета даної статті** – визначення параметрів, що вплинули на становлення та розвиток індивідуального виконавського стилю Г. Соколова. **Методологічним базисом дослідження** є категорія музичного стилю, до якої звертаються теоретичні твори С. Скребкова (1973), В. Москаленка (1998; 2012), М. Лобанової (1990).

За результатами дослідження, підсумовується, що піаніст належить до Санкт-Петербурзької гілки російської піаністичної школи, одним з лідерів якої був Л. Ніколаєв, чия методика була спрямована, перш за все, на виховання індивідуальності майбутнього музиканта. Це, у поєднанні із психологічними рисами особистості Г. Соколова, вплинуло на формування власного стилю видатного артиста, базовою ознакою якого є свідома відмова від зовнішніх ефектів виконавства. Аналіз репертуару піаніста свідчить про те, що його можна вважати універсальним музикантом, який не обмежує себе рамками певного епохального чи композиторського стилю. Разом з цим,

є очевидною пристрасть Г. Соколова до музичних мініатюр, камерних творів епохи Бароко і романтизму.

■ **Ключові слова:** Г. Соколов, піаніст, фортепіанне мистецтво, інтерпретація, індивідуальний виконавський стиль, особистість артиста, репертуар.

Постановка проблеми. Фортепіанне мистецтво XX та XXI ст. є надзвичайно різнобарвним і навіть в чомусь провокаційним феноменом, унікальність якого визначається, перш за все, співіснуванням численних творчих принципів та індивідуальних вподобань. Це обумовлює константну *актуальність* об'єктивного дослідження виконавської інтерпретації та визначення факторів, що впливають на становлення виконавської концепції музичного твору. Адже система причинно-наслідкових зв'язків, яка є підґрунтям появи інтерпретації конкретного музичного твору, торкається таких факторів, як школа, національність, епоха, стиль, особистість артиста, і, навіть, стан інструменту, акустика зали тощо. Всі ці параметри впливають на становлення індивідуального виконавського стилю, який визначає рішення інтерпретатора, які, в свою чергу, можуть суттєво змінити певні елементи твору композитора. Цікаво, що самі виконавці можуть іноді применшувати суттєвість зовнішніх впливів і навіть заперечувати значущість виконавської школи та вплив мистецтва інших музикантів. Зокрема, таку позицію займає один з найвідоміших сучасних піаністів, Г. Соколов: «Я взагалі вважаю, що такого поняття, як школа, немає <...> коли людина перестає формально вчитися, вона вчиться у всього» (Соколов, 2016). Втім, якщо прийняти позицію М. Бахтіна про те, що кожна людина знаходиться в діалозі з оточуючим світом, то необхідно визнати, що кожен митець формує власний світогляд, сприймаючи або заперечуючи досвід інших.

Отже, **мета даної статі** – визначення параметрів, що вплинули на становлення та розвиток індивідуального виконавського стилю Г. Соколова.

Аналіз останніх публікацій. У статті ми спираємось на наукові джерела, предметом дослідження в яких є базові категорії виконавського музикознавства, а саме, категорія музичного стилю. Поняття

стилю предметно розроблялося багатьма науковцями, які пропонували власні авторські визначення. Зокрема, С. Скребков у книзі «Художні принципи музичних стилів» зазначає: «Стиль у музиці, так само, як і в усіх інших видах мистецтва, є найвищим видом художньої єдності» (Скребков, 1973: 10). Таке розуміння стилю як певної цілісності корелює з точкою зору вітчизняного науковця В. Москаленка, який наголошує, що специфіка музичного мислення музиканта обумовлює унікальність його музичної мови, і це є, в тому числі, й запорукою її пізнаваності: «Психологічно зумовлена специфічність музичного мислення <...> виражена відповідною системною організацією ресурсів музичної мови у процесі створення, інтерпретації та виконання музичного твору» (Москаленко, 1998: 88).

Виклад основного матеріалу дослідження. Шлях видатного музиканта-виконавця завжди викликає інтерес не тільки у шанувальників його таланту, а й музикознавців. І тих, і інших цікавлять, в цілому, питання на кшталт таких: «Які фактори сприяли вибору творчої професії та вплинули на формування індивідуального стилю?»; «Що впливає на репертуарну політику?»; «Чому серед численної плеяди перспективних музикантів саме цей виконавець досяг світового визнання?». Зрозуміло, що творчість такого Майстра, як Г. Соколов, також привертає увагу дослідників, змушуючи докладати чималих зусиль для пошуку необхідної інформації. Особливо, якщо враховувати, що піаніст є людиною достатньо закритою, інтровертом, який намагається мінімізувати контакти із суспільством. Отже, єдиний, фактично, спосіб визначити, що саме вплинуло на формування та розвиток індивідуального виконавського стилю Г. Соколова – це детальний порівняльний аналіз етапів його становлення як музиканта. І, врешті решт, таким чином можна з'ясувати не тільки те, як вплинув зовнішній світ на музиканта Г. Соколова, а й наскільки вагомим є і зворотній зв'язок.

Підкреслимо, що завдання це не просте, адже Г. Соколов є людиною доволі замкнутою – він роками не дає інтерв'ю, все більше концентрується виключно на сольній кар'єрі, практично відмовившись від виступів з оркестром. І це не є ознакою пізнього стилю або певним наслідком еволюції особистості. Музиканти, які навчалися разом з Г. Соколовим, стверджують, що він був таким все життя, харак-

теризуючи його як “камерну” людину, заглиблену у свій внутрішній світ, а в дитинстві – «домашню» дитину із «сіндромом відмінника» (Грум-Гржимайло, 1998). На наш погляд, згодом ця закритість, деяка емоційна відстороненість Г. Соколова не тільки вплинула на базові параметри його індивідуального виконавського стилю, але й дозволила піаністу уникнути проблем, пов’язаних з естрадною перенапругою; проблем, що суттєво вплинули на творчій шлях деяких видатних піаністів ХХ сторіччя (згадаємо лише про величезні перерви у гастрольному графіку В. Горовиця). Г. Соколову вдається зберігати емоційний резерв, у тому числі завдяки свідомому уникненню некомфортних для піаніста умов музикування: змагальності виступів з оркестром, студійних записів, які, на думку музиканта, мають фальшивий характер; і, навіть, завдяки відмові від концертів у Москві.

Що ж стосується формування професійної складової особистості Г. Соколова, то, перш за все, необхідно зазначити, що основи гри на інструменті дали йому два вчителі – Лія Іллівна Зеліхман і Мойсей Якович Хальфін (який, в свою чергу, навчався у С. Савшинського). І, хоча сам Г. Соколов заперечує існування поняття «виконавська школа», ми все ж підкреслимо, що майбутній піаніст з самого дитинства мав безпосереднє відношення до санкт-петербурзької гілки російського фортепіанного мистецтва. Відомо, що одним з лідерів цієї школи того часу був Л. Ніколаєв (учень В. Пухальського та В. Сафонова), який виховав плеяду всесвітньо відомих музикантів, серед яких – Д. Шостакович, В. Софроніцький, М. Юдіна, С. Савшинський, Н. Перельман та багато інших. Однією з ознак школи Л. Ніколаєва є те, що всі ці музиканти мали не просто блискучу техніку, а, що головніше, – свій власний стиль. Отже, можна стверджувати, що педагогічні принципи Л. Ніколаєва були спрямовані саме на виховання творчої особистості, що й дало змогу кожному з його учнів стати знаковою фігурою в історії фортепіанного мистецтва. Цікаво, що сам Л. Ніколаєв, завдяки навчанню у Києві та Москві, синтезував риси декількох фортепіанних шкіл: європейської (лінія, яка йде від видатного українського педагога В. Пухальського, його вчителя Т. Лешетицького і до самого К. Черні) та московської (від В. Сафонова до О. Віллуана, який виховав братів Рубінштейнів). Поєднання цих шкіл, бажання професійного само-

вдосконалювання стало основою створення власної методики викладання Л. Ніколаєва, в основі якої були три рівнозначних аспекти: детальний аналіз нотного тексту як фундамент виконавського втілення задуму композитора; загально-естетичний розвиток студента як запорука самотності індивідуального стилю; стимулювання самотійного мислення.

Ці принципи стали основою формування виконавського мислення Г. Соколова – ерудованого, уважного до найдрібніших деталей, музиканта. Якщо ще й згадати про дитяче захоплення піаніста диригуванням, з якого і почалося знайомство з музикою, стає зрозумілим, наскільки уважно ця людина ставиться до кожної дрібниці, що безпосередньо впливає і на виконавське мислення музиканта, у якого кожен звук знаходиться «на своєму місці».

Зрозуміло, що природна обдарованість є лише фундаментом майбутнього розвитку таланту, на який впливають і численні зовнішні фактори. Деякі з них можуть стати визначальними для долі митця. Для Г. Соколова таким фактором стала участь у Міжнародному конкурсі імені П. І. Чайковського. Не дивлячись на зовсім юний вік піаніста, змістовна глибина його інтерпретацій вразила членів журі, але більше за інших – Е. Гілельса. Так, музикознавець О. Яблонський писав: «Поговорювали, що на першій премії настав голова журі піаністів Еміль Гілельс. Це так і не так. Гілельс краще всіх зрозумів ступінь обдарування і майстерності хлопчика, єдиний передбачив його велику майбутність і “не приховав” свого передбачення, але рішення приймав не він один» (Яблонський, 2019).

Дехто і досі вважає, що ця нагорода була «авансом», але, на нашу думку, більш точне визначення для цієї ситуації – прогноз. Особливо, якщо враховувати той факт, що слухачі конкурсу, які спостерігають за творчістю Г. Соколова з часів тієї перемоги, досі пам’ятають фінальний виступ піаніста. Так, Т. Грум-Гржимайло згадує: «Ніхто і уявити не міг, що наймолодший претендент подарує слухачам кращий на конкурсі Концерт Чайковського <...> А потім був Концерт Сен-Санса. Григорій Соколов вирішив його у витонченій манері, у відточеному, блискучому стилі, до якого так тяжіє його нарядний піанізм. Все звучало просто відмінно» (Грум-Гржимайло, 1998: 84).

Відомо, що іноді репертуар, обраний для участі у конкурсі, певним чином розкриває таємниці стильових вподобань піаніста (у якості прикладу загадаємо про М. Плетньова, чия творчість і досі тісно пов'язана із музикою П. Чайковського). Але у випадку Г. Соколова цього не сталося. Піаніста можна сміливо назвати універсальним – в його репертуарі твори різних стилів. Це зумовлено тяжінням до презентації розмаїття композиторських звукових концепцій, що і складає унікальність та значущість музичного мистецтва. З цього приводу сам піаніст каже: «Думаю, в мистецтві всіх, хто нас цікавить, об'єднує їх несхожість» (Соколов, 2016).

Звісно, як і в репертуарі багатьох митців, в переліку виконуваних творів Г. Соколова є своєрідні «обов'язкові» полюси. Перш за все, йдеться про творчість композиторів доби Бароко, серед яких перевага надається Й. С. Баху¹ і французьким клавесиністам². Інший полюс, який певним чином представлений у творчості практично кожного сучасного піаніста – твори композиторів-романтиків: Ф. Шопена, Ф. Шуберта і Р. Шумана.

Зауважимо, що з роками Г. Соколов все більше тяжіє до мініатюрних форм, що дивним чином поєднує дві протилежні лінії у його репертуарі: романтичну та барокову. Намагаючись відійти від пафосних та епічних опусів, Г. Соколов віддає перевагу естетичному виміру феномену фортепіанної гри, презентуючи публіці вишукані, ретельно опрацьовані артефакти. Імовірно, це тяжіння до втілення певних естетичних канонів є причиною відмови піаніста від виконання творів авангардистів.

Проаналізувавши репертуарні вподобання музиканта, доходимо висновку, що для нього важливішими за віртуозні та екстатичні опуси є більш камерні твори з тонким розумінням музики. Це характеризує Г. Соколова скоріше як «філософа», ніж віртуоза. Взагалі, серед яскравих характерних особистостей у світі фортепіанного виконав-

¹ В репертуарі Г. Соколова обидва томи «Добре темперованого клавіру», Англійська сюїта № 2, Французькі сюїти № 3, 5, Партити, «Гольдберг-варіації», Мистецтво фуги та ін.

² З французьких клавесиністів він віддає перевагу Ж.-Ф. Рамо (близько 20 п'єс).

ства, таких як В. Горовиць, М. Софроніцький, О. Султанов, Г. Гульд, М. Плетньов, творча індивідуальність Г. Соколова є особливою, адже його важко віднести до майстрів якогось одного стилю чи виконавців музики одного композитора. Твори будь-якого композитора в інтерпретації Г. Соколова отримують унікальний характер звучання (хоча, природно, піаніст має й свої вподобання). В якомусь сенсі його можна назвати «ремісником», тому що він просто добре робить свою роботу – це також частина мистецтва. Адже, необхідно розібрати структуру твору, знайти баланс, врахувати особливості звучання інструмента за часів написання твору, стиль автора і багато інших дрібних (але важливих) аспектів. В цій «ювелірній» роботі і проявляється індивідуальний стиль музичної творчості.

Проаналізуємо декілька виконавських версій творів різних жанрів, представленим в творчості Г. Соколова, у порівнянні з виконаннями інших видатних піаністів, чиї трактовки певних творів вважалися еталонними. Почнемо з Токати Партити № 6 Й. С. Баха. Зауважимо, що версія Г. Соколова є однією з найбільш точних у сенсі виконання всіх авторських вказівок (наприклад, були дотримані всі ритмічні фігури, на відміну від виконання Г. Гульда). Разом з цим, не дивлячись на таке точне, можна сказати, педантичне виконання, ця інтерпретація має свою індивідуальність. Перш за все, це виражається в своєрідному туше, динамічних відтінках та досить вільній агогіці. Цікаво, що використання тут Г. Соколовим романтичного прийому, коли невеличкі темпові відхилення фокусують увагу слухача на змістовно важливих моментах твору, сприймається не як порушення стилю виконуваного твору, а як стилізація, що додає відчуття вишуканості.

У даному трактуванні токати перший мотив прослуховується за рахунок його динамічного і артикуляційного висвітлення. Проте, він не звучить декламаційно, оскільки сама інтонація «подиху» є не ствердною, а, скоріше, запитальною, тому повторення цього мотиву сприймається як відповідь. У фузі ця інтонація розробляється і трансформується з питальної у вимогливу, що позбавляє музику статичності, оскільки тема перетворюється і змінюється. Другий мотив «кола» стрімко модулює до наступного мотиву «подиху». На відміну від ідеї Г. Гульда – речитативно-декламаційного проведення цих сеп-

толей – у Г. Соколова вони носять дещо метушливий характер, контрастний до першої інтонації. Ці фрази сприймаються як такі, що виконуються на іншому мануалі, вони сухі і однорідні.

Весь перший розділ у виконанні Г. Соколова сприймається як сум'яття, яке fuga згодом трансформує в обурення і протест. І, хоча перехід до заключного розділу ще не набуває імперативних фарб, в завершенні токати, після тривалого секвенційного хроматичного модулювання та динамічного наростання, головна інтонація вперше набуває ствердного звучення.

Підкреслимо, що творчість Й. С. Баха домінує у бароковій складовій репертуару Г. Соколова, а от серед класиків він віддає перевагу творчості Л. Бетховена³. Проаналізуємо Сонату № 31 *op. 110* Л. Бетховена в інтерпретації Г. Соколова. Важливе уточнення: на момент запису цієї сонати піаністу було лише 23 роки. Аналізуючи це виконання, ми ще більше переконуємося в відчуженості особистості музиканта від епатажу. Граючи музику Л. Бетховена, він виконує те, що написано в нотах, але вагомість і значущість цієї трактовки у її переконливості.

Перш за все, привертає увагу звучання рояля, яке здається автентичним. Складається враження, що піаніст грає на інструменті часів Л. Бетховена: фактура звучить дещо приглушено, є враження, що звук швидко згасає; поруч з цим, ми раптово чуємо звук сучасного концертного рояля. Така «гра світла та тіні» створює додатковий, мовби «візуальний», ефект і, водночас, ще одну дієву, темброву, «лінію» твору. Напевно, такий оригінальний звуковий образ роялю є відтворенням специфіки звуковидобування, що була притаманна першому інструменту, на якому навчався ще маленький Гриша – Бехштайну. Підкреслимо, що деякі піаністи вважають, що для виконання Л. Бетховена ці інструменти підходять найбільше (А. Шнабель є одним з них). Дійсно, в цих роялях є характер, він може бути і шляхетним, і наполегливим, співучим або нестриманим, і навіть, грубим.

³ Серед творів класиків в репертуарі Г. Соколова є 5 сонат Й. Гайдна, 2 концерти, 5 сонат і декілька п'єс В. А. Моцарта, концерти №1 *op. 15*, № 5 *op. 73*, 33 варіації на тему Діабеллі і 18 сонат Л. Бетховена (більше, ніж Й. Гайдна і В. А. Моцарта разом).

Г. Соколов виконує сонату, прислуховуючись до всіх авторських ремарок, десь – ніжно і співуче, десь – нестримно і відкрито. Насправді, складно грати музику, просто виконуючи вказівки в нотах: багато музикантів з метою проявити свою індивідуальність відхиляються від чіткого, «зразкового» виконання; інші доповнюють зміст, закладений автором, певними засобами; треті намагаються розкрити раніше невідомі сторони твору. Так чи інакше, піаністи, які грають без впровадження свого бачення виконуваного твору, завжди ризикують залишити музику беззмістовною. Тому версія Г. Соколова, в якомусь сенсі, унікальна – він не намагається нав'язати свою ідею слухачам, а, скоріше, наново відкриває те, що всім здавалося відомим. Можна сміливо класифікувати його виконання як еталонне, «зразкове» – піаніст виконує саме авторський твір, ігноруючи «власну самість». О. Яблонський зауважує: «Він грає не для публіки (для журі або критики – додам, не для себе) – для музики!» (Яблонський, 2019). Для такого музиканта є важливим не стільки показати своє бачення і відчуття музики, скільки втілити саму музику, якою вона є – тобто виконати роль самого композитора, який, мовби, сам грає те, що «зійшло» на нього як «дар небес».

Можливо, третім для аналізу слід було обрати твір композиторів-романтиків XIX ст. Проте, ми пропонуємо розглянути інтерпретацію Г. Соколовим Сонати № 9 *op. 68*. О. Скрибіна. Тому що, на нашу думку, авторський стиль цього композитора, що виник із суміші пізнього символізму та юнацького тяжіння до творчості Ф. Шопена, є феноменом, параметри якого дуже цікаво реалізуються у виконавських версіях різних музикантів. Г. Соколов вдало komponує між собою головні елементи музичної фактури твору (звучовисотність, ритм, тембр), кожного разу демонструючи унікальність їх взаємин. Його драматургія будується на накладанні одного елемента на інший, вже існуючий, начебто вони не можуть визначити між собою, «хто головний». Коли перший елемент сягає своєї кульмінації, одразу підключається інший, який змінює сенс першого. На відміну від концепції В. Горовиця, ці елементи представлені не поодиночці, а разом, у Г. Соколова вони змішуються в єдину темброву палітру. Піаніст виділяє тритонові фігурації, надаючи їм особливої харак-

терності – вони стають ніби причиною всіх подій. Вони, неначе Мефістофель, з'являються тоді, коли вважають за потрібне. Побічна партія намагається принести світло, але її завжди перебивають диявольські тритонові інтонації, відсилаючи до сценарію «Чорної меси». У розробці, не дивлячись на щільність динамізованої репризи, піаніст розділяє лінію на динамічні хвилі, посилюючи відчуття руху окремих епізодів.

Висновки. Отже, чи можна назвати Г. Соколова піаністичним феноменом? На користь цього твердження свідчать такі чинники, як відособленість, відстороненість від багатьох сучасних течій в культурі та здатність, при цьому, виконувати репертуар, що включає твори в абсолютно різних стилях. Можна сміливо стверджувати, що Г. Соколов ніколи не намагався вразити публіку зайвим пафосом або порожньою віртуозністю. Для нього музичне мистецтво – це дуже інтимний, продуманий процес осмислення, змістовного наповнення кожного звуку. Взявши за основу тезу С. Скребкова, що стиль є вищою формою цілісності, можемо стверджувати – стиль Г. Соколова є цілісним, переконливим і має вплив на сучасне виконавське мистецтво саме завдяки своїй унікальності.

Використані аудіозаписи:

1. Artur Schnabel plays Beethoven Piano Sonata No. 31, Op. 110. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=mVPFIVLOguw>
2. Beethoven Sonata N° 31 Daniel Barenboim. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=DbnM-1MQSGw>
3. Glenn Gould – Bach Partita No. 6 (1 Toccata). Retrieved from <https://youtu.be/xLHTM0xQzmE>
4. Scriabin Piano sonata No. 9 Op. 68 (Horowitz). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=c8T-aM6jmGw>
5. Sokolov Beethoven Sonata op. 110. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=VQE1FP7m55M&t=522s>
6. Sokolov plays Scriabin – Black Mass Sonata: Piano Sonata No. 9, Op. 68 (1912–13). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=qj1luIOQHLw&list=PLZAV9nvGyzDtYIfhMgXr1OQ43OzTRUN3I&index=6>

7. Sokolov – Bach: Partita 6 (BWV 830). Retrieved from <https://youtu.be/M9apaG7vqBw>
8. Vladimir Sofronitsky plays Scriabin Sonata No. 9. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=Hp0yVCh5OKM>

ЛІТЕРАТУРА

- Грум-Гржимайло, Т. (1998). *Конкурс Чайковского: История. Лица. События: Пристрастные заметки*. Москва, Грантъ, 487. (Пристрастные заметки).
- Лобанова, М. (1990). *Музыкальный стиль и жанр: история и современность*. Москва: Советский композитор, 312.
- Москаленко, В. (1998). Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство*. Київ, 1, 87–93.
- Москаленко, В. (2012). *Лекции по музыкальной интерпретации*. Киев: Клякса, 272.
- Назайкинский, Е. (2003). *Стиль и жанр в музыке*. Москва: Владос, 248.
- Савшинский, С. (1960). *Леонид Владимирович Николаев. Очерк жизни и творческой деятельности*. Ленинград: Советский композитор, 67.
- Скребков, С. (1973). *Художественные принципы музыкальных стилей*. Москва: Музыка, 446.
- Соколов, Г. (2016). Разговор, которого не было. «Григорий Соколов: разговор, которого не было», документальный фильм-портрет. Режиссёр – Надежда Жданова. Retrieved from <https://www.medici.tv/ru/documentaries/grigory-sokolov-conversation-never-was/>
- Яблонский, А. (2019). Григорий Соколов и его аура. «Семь искусств». Retrieved 2019, March 3, from <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/grigorij-sokolov-i-ego-aura/>

Ihor Chychkanov

Artist of the Kharkiv Regional Philharmonic;

e-mail: igor_chichkanov@ukr.net

ORCID 0000-0001-8948-9241

THE CREATIVE PERSONALITY OF GRIGORY SOKOLOV IN THE PIANO ART OF THE XX–XXI CENTURIES

Problem statement. *Piano art of the XX–XXI centuries is extremely colorful and, perhaps, provocative phenomenon, whose uniqueness is determined primarily by the coexistence of numerous creative principles and individual preferences. This determines the constant relevance of questions of the interpretation of performance and identification of factors influencing the formation of the performance concept of a musical piece. The system of causation, which is the basis for the interpretation of a particular piece of music touches such factors as school, nationality, era, style, personality of the artist and even the condition of the instrument, the acoustics of the hall, etc. All these parameters affect the formation of individual performance style. Several aspects of the formation of the pianist's style are analyzed: the development of personality and character, the piano school, the attitude to musical text, the inclination towards some composers and styles.*

Objectives. *The purpose of this article is to determine the parameters that influenced the formation and development of individual performance style of G. Sokolov.*

Theoretical background. *In this article, we rely on scholar sources, the subject of which are the main categories of performing musicology, especially a category of musical style. The concept of style has been substantially developed by many scholars who have proposed authorial definitions. In this paper we will rely on what was proposed by S. Skrebkov: "Style in music, as in all other arts, is the highest kind of artistic unity". (Skrebkov, 1973: 10) This understanding of style as a certain integrity, in our opinion, correlates with the point of view of domestic scientist V. Moskalenko (1998, 2012), who emphasizes that the specificity of the musician's musical thinking determines the uniqueness of his musical language, which, among other things, is the key to its cognition. Thus, **the methodological basis of this study is the concept of the style in music by S. Skrebkov (1973), V. Moskalenko (1998, 2012), M. Lobanova (1990).***

Results for discussion. *G. Sokolov is a rather closed person, he has not given interviews for years, he is increasingly concentrating exclusively on his solo career, practically giving up performing with the orchestra. Moreover, this is not a sign of late style, or a certain consequence of personality development, the pianist's classmates claim that he was like that all his life. So, the only way to determine what influenced the formation and development of individual performance style of G. Sokolov is detailed comparative analysis of the stages of his formation as a musician.*

In our opinion, later, this closeness, some emotional detachment of G. Sokolov, not only influenced the basic parameters of his individual performance style, but also allowed the pianist to avoid the problems associated with overstrain.

We also emphasize that the pianist is characterized by attention to details. G. Sokolov since childhood was interested in butterflies, transport and air routes, rational planning of routes and flights, he was a perfectionist in everything. Let us also mention his child's passion for conducting, which began his acquaintance with music.

It is known that sometimes the repertoire chosen to participate in the competition reveals some secrets of the pianist's stylistic preferences, but in the case of G. Sokolov it did not happen. The pianist can be called universal. His repertoire includes works of different styles, due to the tendency to present a variety of compositional sound concepts of the world, which is the uniqueness and significance of the art of music. In this regard, the pianist himself says the following: "I think in the art of all who interest us, unites their dissimilarity" (from interview, Sokolov, 2016).

Over the years, G. Sokolov increasingly gravitated to miniature forms. Trying to move away from pathetic and epic works, pianist, obviously, prefers the aesthetic dimension of the phenomenon of piano playing. Such a subtle understanding of music characterizes him more as a philosopher than a virtuoso. In a sense, he can be called an artisan, because he just does his job well, it is also an art. It is necessary to disassemble the structure of the work, find a balance, take into account the peculiarities of the sound of the instrument at the time of writing, the style of the author and many other small (but very important) aspects. This jewelry work shows the true style.

Conclusions. *So, can we call G. Sokolov a pianistic phenomenon? Positive answer can be fortified with factors such as isolation, alienation from many modern trends in culture, while retaining the ability to perform repertoire of completely different styles. For him, the art of music is a very intimate, thoughtful*

process of understanding meaningful content of each sound. Taking as a basis the thesis of S. Skrebkov that style is the highest form of artistic unity, we can say that G. Sokolov's style is holistic, convincing and has an impact on modern performing arts precisely because of its uniqueness.

■ **Key words:** *G. Sokolov, pianist, piano art, interpretation, individual performer's style, repertoire, artist personality.*

REFERENCES

- Grum-Grzhimaylo, T. (1998). *Konkurs Chaykovskogo: Istoriya. Litsa. Sobytiya: Pristrastnye zametki [Tchaikovsky Competition: History, persons, events: Biased notes]*. Moscow: Grant, 487 [in Russian].
- Lobanova, M. (1990). *Muzykalnyy stil i zhanr: istoriya i sovremennost [Musical style and genre: history and modernity]*. Moscow: Sovetskiy kompositor, 312 [in Russian].
- Moskalenko, V. (1998). *Tvorchiy aspekt muzychnoho styliu [Creative aspect of musical style]*. *Kyivske muzykoznavstvo [Kyiv musicology]*, 1, 87–93. [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. (2012). *Lektsii po muzyikalnoy interpretatsii [Lectures on the musical interpretation]*. Kyiv: Klyaksa 272 [in Russian].
- Nazaykinskiy, Ye. (2003). *Stil i zhanr v muzyke [Style and genre in music]*. Moscow: Vlado, 248.
- Savshinskiy, S. (1960). *Leonid Vladimirovich Nikolaev. Ocherk zhizni i tvorcheskoy deyatel'nosti [Leonid Vladimirovich Nikolaev. Essay of the life and artistic work]*. Leningrad: Sovetskiy kompositor, 67 [in Russian].
- Skrebkov, S. (1973) *Khudozhestvennye printsipy muzykalnykh stiley [Artistic principles of musical styles]*. Moscow: Muzyka, 446 [in Russian].
- Sokolov, G. (2016). *Razgovor, kotorogo ne bylo. «Grigoriy Sokolov: razgovor, kotorogo ne bylo», dokumental'nyy film-portret Rezhisser – Nadezhda Zhdanova [A conversation that never happened. “Grigory Sokolov: A Conversation That Was Not”, documentary film-portrait. Director – Nadezhda Zhdanova]*. Retrieved from <https://www.medic.tv/ru/documentaries/grigory-sokolov-conversation-never-was/> [in Russian].
- Yablonskiy, A. *Grigoriy Sokolov i ego aura [Grigory Sokolov and his aura] “Sem iskusstv” [“Seven arts”]*. Retrieved 2019, March 3, from <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/grigoriy-sokolov-i-ego-aura/> [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 19 лютого 2021 року.