

ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО

УДК: 786.034

ЕВОЛЮЦІЯ ОСНОВНИХ ПРИНЦИПІВ АВТЕНТИЧНОГО ВИКОНАВСТВА БАРОКОВОЇ КЛАВІРНОЇ МУЗИКИ

Степан СОЛАНСЬКИЙ

*Кафедра спеціального фортепіано та загального й спеціалізованого фортепіано,
Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка,
вул. Н. Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79005
тел.: (032) 2358268, e-mail: ldma@mail.lviv.ua*

Простежено ключові етапи еволюції автентичного підходу до виконання клавірної музики доби бароко.

Ключові слова: клавірна музика, автентичність, традиція, мистецтво, інтерпретація, дослідник.

Автентичний чи “історично орієнтований” вид інтерпретації барокової клавірної музики викликає значне зацікавлення як виконавців, так і дослідників. Важливим джерелом з вивчення проблем виконавства епохи бароко є розвідки Н. Арнонкура, Р. Донінгтона, Г. Фергюсона, М.Ф. Букофцера, Е. Бодкі, О. Перне, А. Долмечя, В. Кольнедера, П. Тардоша, Й. Питері, Т. Ліванової, С. Фейнберга, Н. Корихалової, В. Москаленка, Н. Кашкадамової, Є. Лібермана, О. Малінковської, Ю. Капустіна, О. Жаркова, О. Маркової та ін.

Метою пропонованої статті є аналіз ключових засад автентичного виконавства барокової клавірної музики.

У контексті розвідки варто зіставити романтичне виконання барокової музики та “історично орієнтоване”. У першому випадку домінують канони романтичного виконавського мистецтва, які часто нівелюють пануючі в епоху бароко традиції виконавства. У другому – канони формуються з опорою на існуючі в часи написання твору виконавські традиції, хоч іноді вони забуті і їх відродження потребує скрупульозних досліджень. Якщо порівняти “класико-романтичний” та “історичний” виконавські напрями, найбільша відмінність прихована у ставленні до музичного тексту та у виборі інструменту. Зокрема, адепти історичного напрямку шляхи розуміння нотного тексту черпають з теоретичних праць, вивчаючи давні виконавські традиції. Перевагу тут надають інструментам, змайстрованим до XVIII століття, або їх реконструйованим копіям. Прихильники ж іншого табору до розуміння старовинної музики ставляться переважно з позицій класико-романтичного виконавства. Ці два підходи до старовинної музики паралельно співіснують як на концертній естраді, так і в педагогіці.

XX століття характеризувалось особливим захопленням старовинною музикою, що простежується як у виконавському мистецтві, так і в композиторській творчості. Полеміка навколо питань інтерпретації особливо загострилась у період між двома

світовими війнами у зв'язку зі стрімкою зміною естетичних поглядів, посиленням зацікавленості до барокових виконавських традицій. Розпочалося кардинально відмінне від епохи Романтизму, відродження давньої музики¹. Примітною рисою виконавського мистецтва ХХ століття, особливо у царині старовинної музики, є зростання кількості інтерпретаторів, які водночас були ґрунтовними дослідниками докласичної, класичної та ранньоромантичної музики. Серед них – В. Ландовська, Е. Бодкі, Р. Кіркпатрік, А. Брендель, П. Бадура-Скода, Й. Демус, А. Любімов. Симптоматично, що у своїй виконавській діяльності вони, зазвичай, використовували інструменти, для яких ця музика створена.

У ХХ столітті з'явилися нові концепції розуміння та виконання старовинної музики. Залежно від країни та часового відтинку, назва могла різнитися, але ідея “автентичного”, “історичного” або “історично правдивого” (за Н. Арнонкурром), чи “історично орієнтованого” (за Й. Immerzelem) виконавства була започаткована.

Особливого розповсюдження ідеї автентичного виконавства набули в 70–80-х роках ХХ століття, що супроводжувалося розширенням виконавського репертуару, захопленням реконструювання та реставрації старовинних інструментів. Основні пошуки автентистів спрямовувалися на знаходження таких інтерпретаційних моделей, які б найкраще відповідали естетичним нормам, властивим для часу створення твору. Ж. Сен-Арроман (Saint-Arroman) у I-у томі шеститомної праці “Інтерпретація французької музики 1661–1789 pp.” (1988) стверджував, що виконавське пізнання та вивчення минулих епох ґрунтується на трьох рівнях: перший – дослідження епохи загалом, її суспільно-економічного, мистецького, наукового життя; другий – соціокультурне становище музикантів, їх професійні функції у суспільстві, третій – розгляд сукупності всіх складових музичної спадщини епохи. За умови їх поєднання виконавець здатен духовно та емоційно наблизитися до інтерпретованого твору [3, с. 225].

Пріоритетом стали пошуки втрачених виконавських традицій. Складність зумовила багатоаспектність завдань: вивчення естетико-стильових норм цієї епохи, подолання текстологічних проблем², питання інструментарію. У ХХ столітті з відродженням старовинних інструментів з'явилася достатньо значна проблема – невідповідність акустичних умов приміщень, в яких мала виконуватися старовинна музика, на кшталт сучасних концертних залів, які часто були не пристосовані, або взагалі не придатні для звучання старовинних інструментів, адже більшість великих концертних залів розраховані на звучання великого симфонічного оркестру. Крім того, вони переважно орієнтовані на сучасні сольні інструменти (зокрема, на сучасний концертний рояль). Тому не дивно, що левову частку концертів старовинної інструментальної музики виконавці та організатори поступово перенесли з великих концертних залів до старовинних храмів, замків та палаців, у місця, де ця музика звучить якнайприродніше і де її, власне, колись виконували. У зв'язку з тим, що більшість відреставрованих автентичних інструментів “музейного” віку потребують спеціального режиму температури та вологості, якого у концертному залі, на відміну від студії, досягнути майже неможливо, значна кількість виконань на таких інструментах існує винятково у формі записів.

¹ Одним з таких прикладів став започаткований в Німеччині у 20-х роках ХХ століття молодіжний рух “*Jugendbewegung*”, який очолив Фр. Йеде. Його учасники поставили за мету відродити інтерес до старовинного музикування в молодіжному колі любителів.

² Тут варто зауважити, що значна кількість творів, які вперше виконали автентисти, існувала в рукописних варіантах або ж у неадаптованих ранніх виданнях.

У прочитанні барокової музики у першій половині ХХ століття виникло чимало запитань. Класико-романтичні принципи редагування докорінно змінилися, основною метою нового підходу став пошук оригінального авторського тексту, позбавленого різних нашарувань. Водночас, користуючись цим ледь не “стерильним” нотним записом, багато виконавців керувалися попередніми класико-романтичними традиціями, прагнучи досконало виконати те, що зафіксував композитор у нотному тексті. Вірність дотримання авторського тексту стала “наріжним каменем” у музичному виконавстві ХХ століття.

Ідея “фетишизації” нотного тексту доволі швидко перенеслася на музику, створену декілька століть тому, для якої баланс у співвідношенні “композитор–виконавець” був цілком іншим. Як показала практика, таке ставлення до тексту, тим паче у бароковій музиці, в подальшому призвело до інших крайнощів. Ще в епоху пізнього романтизму деякі музиканти і критики почали, хоч і досить спорадично на початку, закликати до “історично правдивого” виконання. Велику роль у прагненні “об’єктивізувати” нотний текст відіграли видання Бахівського товариства. Домінування об’єктивізму у виконавстві особливого розповсюдження набуло у 20–30-х роках ХХ століття. Для багатьох музикантів єдиним авторитетом став Urtext.

Можна припустити, що в уяві прихильників такої манери виконання точне дотримання авторського тексту ототожнювалось з найдостовірнішою передачею задуму композитора. Однак у результаті переслідування такої начебто благородної цілі результат виявився цілком інший.

Зокрема, В. Ландовська виділила два підходи до інтерпретації старовинної музики, співставивши сучасне, більш експресивне виконання не без впливу романтичної емоційності, та традиційне, яке сама ж і відкинула: “Її [старовинну музику. – С. С.] або вливають в сучасну форму, змінюючи рух, динаміку і перебільшуючи експресію, або вона виконується в так званому традиційному стилі – тобто важкувато, приглушено й монотонно... Якщо доводиться вибирати між двома такими видами інтерпретації, то першому, без сумніву, потрібно надати перевагу – він менше викликає позіхання!” [2, с. 97].

Важливу роль в осягненні старовинної музики для дослідників посіло вивчення трактатів, присвячених виконавським проблемам музичного мистецтва. Віддаючи шану письмовим пам’яткам минулого, Н. Арнонкур доволі скептично поставився до можливості всеохопного розуміння попередніх епох, орієнтуючись на мистецькі трактати XVII–XVIII століть. Дослідник акцентував на доволі частих розбіжностях у старовинних трактатах і слушно зауважив, що на кожен аргумент можна знайти контраргумент [5, с. 24]. Беззастережно апелюючи до давніх трактатів, не варто забувати, що вони написані для сучасників і багато понять, які у той час були загальноприйнятими і загальновідомими, нині втратили свою актуальність або перестали бути зрозумілими. Ці відмінності дослідник Роберт Донінгтон (Donington) найменував “конвенціональними розбіжностями”.

Серед найяскравіших виконавців автентичної барокової клавірної музики – В. Ландовська, А. Штаер, У. Л. Мортенсен, К. Стембрідж, Д. Купер, А. Любімов, У. Ставіцка, С. Шабалтіна та ін.

З іменем польської клавесиністки, піаністки, композитора та музикознавця Ванди Ландовської (Landowska) (1879–1959) пов’язане відродження інтересу до клавесинної музики та старовинних клавірних інструментів. Її діяльність мала

важливе просвітницьке значення, позаяк В. Ландовська розшукувала в архівах неопубліковані твори композиторів XVII–XVIII століть і виконувала їх, завойовуючи слухацьку аудиторію. Інтерпретація польської клавесиністки ґрунтувалася на вивченні старовинних трактатів з виконавства, історії інструментів, естетичних теорій минулого, старовинних танців.

Окрім того, В. Ландовська була однією з перших артистів – дослідників, автором численних статей та праці “Старовинна музика” (1908). Вона виступала як лектор з доповідями на тему виконавських проблем старовинної музики. Вела клас клавесина у Вищій школі музики в Берліні, Базелі, Парижі. Зокрема, у 1925 році у передмісті Парижа Saint Leu La Foret відкрила Школу старовинної музики, при якій діяла виставка старовинних музичних інструментів. В. Ландовська прагнула відродити “справжнього Баха” на притаманних для його епохи інструментах. Органне трактування клавесинних творів В. Ландовська не акцептувала.

Значною мірою В. Ландовська долучилася до відродження клавесина як фактично забутого інструмента, її справедливо вважають основоположницею сучасного виконавства на ньому. Її трактування клавесина як тембрально багатого інструмента не співпадало з тогочасними поглядами. Наміри В. Ландовської грати старовинну музику на клавесині спершу багато хто сприймав скептично, як своєрідний прояв ексцентрики. Для прикладу, Б. Яворський, Г. Нейгауз та С. Фейнберг відносили виконавську манеру В. Ландовської до “музейного” стилю [6, с. 14]. Зокрема, С. Фейнберга найбільше дивувало те, що будучи прекрасною піаністкою, вона ігнорувала виконання барокових клавірних творів на сучасному фортепіано, використовуючи винятково клавикорд та клавесин.

Польська виконавиця, відновлюючи майже забуті інструменти, намагалася довести, що вони і тільки вони (!) спроможні “вдихнути нове життя” у клавірні твори Й. С. Баха, які на той час зазнали численних метаморфоз. Доречно зауважити, що В. Ландовська співпрацювала з паризькою фабрикою “Плейель” (“Pleyel”) у створенні нового концертного клавесина³, сама ж грала на інструменті, спеціально сконструйованому для неї 1911 року⁴.

Із зростанням зацікавленості до виконання старовинної музики на інструментах, для яких вона створена, збільшувалась і потреба в них. Значним став попит на клавесин, що, зважаючи на його вагомий роль у бароковій музиці, видається цілком логічним. Для більшості виконавців відреставровані клавесини виявилися практично недоступними. Виготовлення нових інструментів стало новою і достатньо прибутковою нішею як для фабрик, так і для окремих майстрів. Заради спрощення їх виробництва, особливо у фабричних умовах, часто вивченню оригінальних інструментів приділяли недостатню увагу. Звучання новосконструйованих клавесинів, яке почали вважати еталонним, відрізнялося від звучання автентичних. Порівняти їх звучання з оригінальними не було змоги. Власне такі інструменти здебільшого і використовували для виконання старовинної музики. Минуло чимало

³ Конструктивними особливостями цих інструментів було застосування металевих рам та інших досягнень фортепіанного виробництва, збільшення кількості регістрів, що вплинуло на силу та різнобарвність звучання.

⁴ У 1911 році у Ейзенаху відбувся концерт, на якому ті самі твори німецького композитора на клавесині виконувала В. Ландовська та на фортепіано Георг Шюнеман. За свідченням слухачів, пальма першості належала клавесинному виконанню В. Ландовської [7, с. 112].

часу, поки цю помилку відкоригували, а у виготовленні інструментів майстри за вірець взяли давні прототиби [5, с. 61].

Упродовж творчої діяльності В. Ландовська намагалася віднайти такий варіант звучання бахівських шедеврів, який би не вписувався у норми ані консервативно-академічної, ані салонно-романтичної манери виконання. У своїх міркуваннях польська виконавиця спершу виступила проти романтичного трактування старовинної музики⁵, згодом так само критично поставилася до надто об'єктивного, догматичного академізму, вважаючи його також хибним. На її думку, нехтування естетичними вченнями минулого спричинило “романтизацію” музики всіх епох [6, с. 16]. Неодноразово В. Ландовська акцентувала, наскільки важливим для розуміння клавірних творів Й. С. Баха є обізнаність з його різностороннім творчим доробком, включно з дослідженням творчості композиторів, якими він захоплювався. Значний акцент було зроблено на вивченні прижиттєвих видань та рукописів німецького кантора, дослідженні усіх доступних джерел, які б сприяли кращому розумінню його стилю.

Протягом 1923–1959 років В. Ландовська записала на платівки чималу кількість⁶ композицій Й. С. Баха, у тім числі всі двоголосні інвенції, 1933 року вперше заграла “Гольдберг-варіації” на клавесині, з 1949 по 1954 роки записала два томи “ДТК”. У її репертуарі – сюїти, партити, концерти німецького композитора, вона виконувала його ансамблеві твори та партію *continuo* в кантатах.

Виконавська манера В. Ландовської відзначалася продуманістю інтерпретації, бережливим ставленням до авторського тексту, агогічною свободою, у використанні виконавських засобів пріоритет вона надавала артикуляції та ритму, в якому одночасно поєднувалися рівномірна пульсація і фантазійна імпровізаційність. Значний резонанс викликали виступи В. Ландовської в Києві⁷. У рецензії, яка з'явилась на шпальтах газети “Киевлянин”, у виконанні клавесиністки відзначено “відсутність сухості та педантизму, вміння знаходити “душу живу” в старовинних творах, а не підходити до них із холодними, нудними окулярами архіваріуса” (“Киевлянин” 1907, № 311, С. 3)” [4, с. 117–118].

Достатньо складними видаються пошуки правильного шляху у виконанні старовинної музики, коли між музичним твором та його виконавцем постає перепона у вигляді століть. М. Друскін скептично поставився до можливості “відновлення звукового світу” віддаленої епохи, незважаючи на всі старання прихильників автентичного виконання до відродження давнього інструментарію [1, с. 270]. Частина критиків у своїх міркуваннях наголошує на певній утопічності поглядів автентистів, висловлює сумніви у можливостях максимально достовірного осягнення старовинної музики. Однак гадається, що рух за “історично правильне виконання” сприяв трансформації поглядів на мистецтво минулих епох, та вплинув на зміну музичної свідомості. Зростання інтересу до старовинної музики у сьогоденні Н. Арнонкур

⁵ Примітно, що В. Ландовська називала “старовинною музикою” твори, написані до Л. ван Бетовена.

⁶ Выдающиеся инструменталисты: Ванда Л а н д о в с к а (клавесин). – И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир. – Том 1. – Мелодия. – 33 Д – 9593-4.

⁷ Газетні матеріали, які дослідила Тетяна Сітенко, дали їй змогу зробити низку уточнень стосовно відомостей, поданих у радянській “Музичній енциклопедії” про роки перебування виконавиці в Києві, а саме: тут вона виступала протягом 1907–1908 та 1912–1913 років (а не в 1907, 1909 та 1913 роках, як вказує академічне джерело).

пояснив її компенсаторною функцією: “Переміщення самого виконавця в минуле, – це симптом нестачі справжньої живої сучасної музики... Щоб заповнити прогалини, і повертаються до музики минулого” [5, с. 7].

Отже, автентичне виконавство заперечило основні постулати класико-романтичного тлумачення музики минулого, а деякі надмірності автентичного виконавства, наявні на початках (нівелювання *emotio*, відкидання інтуїтивного в пізнанні музики), згодом коригували. Взаємодію різних шляхів у осягненні старовинної музики можна окреслити як заперечення–взаємовплив–взаємозбагачення. Окрім того, у XX столітті зростає кількість виконавців-дослідників, інтерпретація яких ґрунтувалась на скрупульозному вивченні естетико-стильових норм епохи, нотографічних та літературних джерел, старовинних інструментів, напівзабутих принципів виконання, які відроджувалися з метою відтворення гіпотетично оригінального звучання барокової клавірної музики.

Якщо на початку автентичне виконання сприймалося на кшталт виконавського авангарду, то у сучасному музичному житті – це розповсюджена практика, без якої немислиме концертне життя. Підтвердженням цього є численні фестивалі давньої музики⁸, концерти⁹, конкурси¹⁰, на яких звучать твори на інструментах відповідної епохи чи їх точних копіях зі збереженням тогочасної виконавської практики, проводять майстер-класи¹¹, організують ансамблі та оркестри давньої музики¹², працюють майстри, які спеціалізуються на виготовленні старовинних інструментів, випускають численні CD, DVD із записом старовинної музики.

⁸ Тут варто згадати Фестиваль давньої музики у Старому Сончі, Фестиваль давньої музики у Кракові, Фестиваль Польського товариства давньої музики у Королівському Замку у Варшаві, Фестиваль камерної та органної музики “Silesia” (Катовіце), Фестиваль давньої музики у Вроцлаві, Міжнародний фестиваль та Конгрес “Musica Antiqua Europae Orientalis” (Бидгощ), “Musica Sacra” у Щеціні (Польща), Фестиваль давньої музики у Львові, Фестиваль давньої музики у Жггороді (Україна), “Usedomer Musikfestiwal”, “Uckermarkische Musikwochen”, фестиваль “Arte Sintesì” в Еншеде (Нідерланди), Міжнародний фестиваль “Cembalissimo” (Угорщина), Тиждень давньої музики в Герне, Романське Літо в Кельні, “Fest der Innenhoefe & Museumsnaechte” в Фрайбурзі (Німеччина), “Майський фестиваль старинної музики”, Фестиваль автентичного музично-театрального мистецтва “Московское зрелище”, (Москва).

⁹ У тім числі цикли “Музика при дворах Європи”, “Музика в палаці єпископа Еразма Цьолка” (Краків); “Schnuetgen Konzerte – Musik des Mittelalters” (Кельн).

¹⁰ Наприклад, Конкурс давньої музики проводиться у Польщі, його організувало Товариство давньої музики у співпраці з Другою програмою Польського радіо.

¹¹ У Швейцарії функціонує Базельська вища школа давньої музики (“Schola Cantorum Basiliensis”), яка спеціалізується на навчанні виконання давньої музики. Літні школи давньої музики проводяться у Віленові, Лідзбарку Вармінському (Польща), Міжнародна літня академія давньої музики працює в Інзбруку (Австрія). У Карловому університеті (Прага) є спеціалізація “музична теорія і практика інтерпретації давньої музики”, при Університеті в Брно (Чехія) – Факультет давньої музики, в НМАУ ім. П. Чайковського (Київ) – кафедра старовинної музики, Московській консерваторії ім. П. Чайковського – Колегія старовинної музики.

Майстеркласи з інтерпретації давньої музики проводять Нідерландська фундація “La pellegrina” (Кромнержж); Ганс Міхаель Боерле, Дірк’ян Горрінга, Міхаел Поспішил, Тадеуш Чехака (Старий Сонч); Тетяна Польш-Луценко, Богдан Швед (Базель), Пол Ессвуд та ін

¹² Серед них – “Барок-оркестр” (Фрайбург), Університетський бароковий Оркестр “Consortium Jagellonicum” при Ягелонському університеті, Польський оркестр XVIII століття, “Hortus Artium”, “Starck Companye” (Краків), придворна капела “Consortium Sedinum” (Щецін), ансамблі “Dekameron”, “Subtilior Ensemble” (Варшава); Ансамблі давньої музики “A capella Leopoldis”,

Список використаної літератури

1. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах / Михаил Семёнович Друскин. – М. : Музыка, 1982. – 384 с.
2. Ландовская В. О музыке / Ванда Ландовская. – М. : Радуга, 1991. – 440 с.
3. Паршин А. Аутентизм : вопросы и ответы / А. Паршин // Музыкальное искусство барокко: сб. тр. МГК им. П. И. Чайковского / [сост. : Т. М. Дубравская, А. М. Меркулов]. – М., 2003. – Вып. 37. – С. 221–233.
4. Сітенко Т. В. Гастрольна діяльність польських піаністів як важливий чинник концертного життя Києва 1900–1913 років / Тетяна Володимирівна Сітенко // Молоді музикознавці України : тези V науково-теоретичної студентської конференції. – К., 2003. – С. 117–118.
5. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків / Ніколаус Харнонкурт. – Суми : Собор, 2002. – 184 с.
6. Шекалов В. А. Ванда Ландовская – интерпретатор, педагог, исследователь: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Владимир Александрович Шекалов ; Ленинградская консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л., 1981. – 21 с.
7. Kolneder W. Bach – lexikon / Walter Kolneder. – Budapest : Gondolat, 1988. – 352 s.

Стаття надійшла до редколегії 12.03.2013

Прийнята до друку 17.05.2013

EVOLUTION OF BASIC PRINCIPALS OF AUTHENTIC FULFILMENT OF BAROQUE CLAVIER MUSIC

Stepan SOLANSKY

*The Chair of Special Piano and General and Specialized Piano,
Mykola Lysenko Lviv National Music Academy,
5 Nyzhankivskyi str., Lviv, Ukraine, 79005
tel.: (032) 2358268, e-mail: ldma@mail.lviv.ua*

The article examines the key stages of evolution of authentic manner of interpretation of clavier music of the Baroque Era.

Key words: clavier music, authenticity, tradition, art, interpretation, researcher.

“Львівські менестрелі”, “Leopolita”, “Vira Nova” (Львів); “Silva Rerum” (Київ); Ансамбль давньої музики і танцю “Banchetto Musicale” (Вільнюс), “Batzdorfer Hofkapelle”, “Diphona” (Німеччина); “Wien Barock”, “Salzburger Barockensemble”, “Salzburger Hofmusik”, “Orpheon Consort”, “Concilium Musicum” (Австрія); “Dialogos”, “La Grande Ecurie et la Chambre du Roy” (Франція); “Ritornello”, “Collegium Marianum”, “Musica Aeterna”, “Musica Florea”, “Capella Regia” (Чехія); “Ars Leonis Basel”, “Capriccio Basel”, “Cantus Figuratus”, “Sintagma”, “StellaMarisBasilea” і “Ortino Musicale” (Базель); “Excelsior”, “Belsay Consort”, “Durham Baroque”, “Vita Nova”, “Silva Rerum” (Великобританія), “Стары Ольса” (Мінськ), “Ricercar Consort”, “Ex Tempore” (Бельгія).

**ЭВОЛЮЦИЯ ОСНОВНЫХ ПРИНЦИПОВ АУТЕНТИЧЕСКОГО
ИСПОЛНТЕЛЬСТВА БАРОЧНОЙ КЛАВИРНОЙ МУЗЫКИ****Степан СОЛАНСКИЙ**

*Кафедра специального фортепиано, общего и специализированного фортепиано,
Львовская национальная музыкальная академия имени Николая Лисенко,
ул. О. Нижанковского, 5, Львов, Украина, 79005
тел. (032) 2358268, e-mail: ldma@mail.lviv.ua*

В статье прослежены ключевые этапы эволюции аутентичного подхода к исполнению клавирной музыки эпохи Барокко.

Ключевые слова: клавирная музыка, аутентичность, традиция, искусство, интерпретация, исследователь.