

## РЕЦЕНЗИИ

### СОЦИАЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ ЗА ИСТОРИЧЕСКИ ОСВЕДОМЛЕННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО МУЗЫКИ: НАЗАД В БУДУЩЕЕ?

Рецензия на книгу:

Хейнс Б. (2024) *Конец старинной музыки*.  
М.: Ад Маргинем Пресс. — 384 с.

*Анита Андреевна Поплавская* (apoplavskaya@hse.ru)

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,  
Москва, Россия

**Цитирование:** Поплавская А.А. (2026) Социальное движение за исторически осведомленное исполнительство музыки: назад в будущее? Рецензия на книгу: Хейнс Б. (2024) *Конец старинной музыки*. М.: Ад Маргинем Пресс. — 384 с. *Журнал социологии и социальной антропологии*, 29(2): 257–273.

<https://doi.org/10.31119/jssa.2026.29.2.11> EDN: EDUFWF

Лучше всего видеть идеал, которому нужно следовать,  
чем цель, которой надо добиться (Haskell 1988).

### Введение

Брюс Хейнс (1942–2011) — музыкант американского происхождения, построивший карьеру гобоиста в классическом оркестре. С молодости он интересовался историей своего инструмента, классическими произведениями и практиками их исполнительства. После окончания вуза в г. Луисвилле (штат Кентукки, США), отправился в Нидерланды, чтобы изучать исполнительство старинной музыки у известных педагогов Франса Брюнгена и Густава Леонхардта в Королевской консерватории в г. Гааге. Брюс Хейнс был одним из пионеров игры на раннем гобое в XX в. и помог установить профессиональные стандарты исполнения старинной музыки. Он сотрудничал с несколькими ансамблями инструментов исторических эпох и оставил после себя аудио- и видеозаписи. У него также была мастерская по изготовлению копий оригинальных деревянных духовых инструментов эпохи барокко. Помимо столь глубокой погруженности в практическую деятельность, Брюс Хейнс опубликовал монографии и статьи по истории, конструкции, репертуару, технике игры на гобое: «Музыка для гобоя, 1650–1800: библиография» (1985, 1992), «Люлли и расцвет

гобоя в произведениях искусства, старинной музыке» (1988), «Выразительный гобой: история гобоя с 1640 по 1760 год» (2001), «Гобой» (совместно с Джеффри Берджессом, 2004). Также Хейнс внес вклад в такие важные справочные издания, как «Музыка в истории и современности»<sup>1</sup> и «Новый словарь музыки и музыкантов Гроува»<sup>2</sup>.

Кажется, что книга «Конец старинной музыки: история музыки XXI века глазами исполнителя того времени», впервые изданная в 2007 г. в Oxford University Press, является ключевой в списке и венчает вышеуказанный цикл публикаций автора. С одной стороны, текст является своеобразной энциклопедией по ключевым понятиям, терминам, именам, так как объединяет обширный практический опыт автора с его музыковедческими знаниями, позволяющими рассказать читателю об основных чертах музыкальных эпох, практиках сочинительства и исполнительства старинной музыки. С другой стороны, книга ярко отражает позицию автора и заставляет усомниться или по крайней мере поставить под вопрос современную ситуацию с музыкальным творчеством и исполнительством. В книге описываются основные постулаты социального движения за исторически осведомленное исполнительство (Historically informed performance — HIP), акцентирующего внимание на том, что копировать произведения прошлого необходимо, но особым, осведомленным и исторически подкованным образом, чтобы приходиться к конечному аутентичному и сознательному музыкальному продукту, получающему отклик у зрителя, образовывающему его. Чувствуется крик души автора, что сегодня мы не имеем таких же комплексных, сложных, великих классических композиций, которые породила эпоха XVIII–XIX вв., и чтобы понять почему, автор предлагает окунуться в прошлое. Более того, современному исполнению классических произведений не всегда хватает достоверности. Практики проигрывания известных пьес во многом искусственно насаждены и принудительно воспроизводимы. Хейнс критикует современное исполнение старинных произведений, выступая за более выразительный и контекстуально-чувствительный подход к историческому исполнительству, призывая к переосмыслению многих установившихся шаблонов в этой области.

---

<sup>1</sup> Музыка в истории и современности (Die Musik in Geschichte und Gegenwart, MGG) — крупнейшая в мире музыкальная энциклопедия, составленная музыковедами и лексикографами в 1949–1986 гг. С 2017 г. в интернете доступна электронная версия музыкальной энциклопедии MGG: <https://www.mgg-online.com/>.

<sup>2</sup> Музыкальный словарь Гроува (Grove Dictionary of Music and Musicians) — крупнейшее справочное издание по музыке на английском языке, созданное в 1878 г. музыковедом Джорджем Гроувом и на данный момент включающее в себя 29 томов: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>.

Безусловно, книга полезна для музыкантов, преподавателей музыки, слушателей классики, сочувствующих ее инструментальному исполнительству. Однако особенный интерес книга может представлять для нас, социологов, особенно социологов, занимающихся социологией музыки или историей социальных движений. Автор книги, будучи практиком и музыковедом, стремится комплексно представить феномен «старинной музыки», описывая исторические эпохи, важные и значимые различия между понятиями по теме. Будучи габоистом и музыковедом, он акцентирует внимание на «меняющихся ролях композиторов, публики, произведений, музыкантов как исполнителей нотного текста», и весьма социологично описывает установление «новых социальных норм в сфере музыкального творчества и исполнительства». Охватить все темы не представляется возможным. В рецензии мы представим значимые для анализа музыки, старинной музыки и современного исполнительства различия, а также раскроем историю, основные постулаты и критику позиций социального движения НР. В заключении содержатся некоторые критические заметки относительно позиции автора, рефлексия относительно ограничений рецензируемой монографии и попытка поставить некоторые вопросы для исследований в нашей стране.

### **Прошлое музыки: что мы знаем о нем?**

Когда мы оцениваем произведение искусства, то обращаемся к критериям его качества. В литературе, архитектуре, театре, изобразительном искусстве подобные критерии заимствовались из античных времен. Многие эталонные образцы того времени дошли до нас в своем аутентичном виде. Увы, но передача звука невозможна. Не осталось артефактов и текстов, которые помогли бы нам понять, как раньше звучали музыкальные произведения, какие инструменты люди использовали и какие практики исполнительства были присущи прошлому времени. Из древнегреческой мифологии мы узнаем о силе музыки Орфея, которая усмиряла зверей, или Амфиона, чьей игре на лире подчинялись камни при строительстве сооружений. То есть уже в прошлом представления об энергии звука, эффектах от гармонического звучания были значительны. Но понять, почему музыка могла быть настолько влиятельной, представляется сложным. Согласно историческим свидетельствам, музыкальные мелодии и произведения передавались в одном или двух поколениях музыкантов, владеющих техниками игры на музыкальных инструментах, но исчезали безвозвратно на протяжении истории из-за порчи инструментов или прерывания династий. Таким образом, наши знания о старинном звучании музыки и исполнительских практиках остаются неполными и неточными,

а само понятие старинной музыки, вынесенное Брюсом Хейнсом в заглавие книги, — мистическим и загадочным.

Первые письменные исторические исследования музыки появились в XVIII в. в Англии и были опубликованы монахом ордена Святого Бенедикта (с. 326). Затем в 1776 г. появился монументальный труд Чарльза Берни «Всеобщая история музыки». Хейнс называет Ч. Берни первым этнографом сферы искусств, так как при жизни он много путешествовал по европейским странам, заводил знакомства с представителями разных творческих сфер, в том числе с композиторами и музыкантами того времени. Свои наблюдения и разговоры он фиксировал в записях. Из заметок путешественника мы узнаем о взглядах Берни на музыку, а также о состоянии музыкального творчества в период его жизни. Он был убежден в том, что исследовать прошлые типы музыкального исполнительства нет смысла, так как музыка постоянно развивалась и достигла своего апогея во время его жизни. В литературе 1770-х годов появился термин *классическая музыка*, который обозначал зарождение *канона*, т.е. первых произведений из корпуса регулярно исполняемых и общепризнанных произведений музыкального искусства. Правда, утвердился список канонических произведений значительно позже, в XIX в., а «вход в Пантеон» великих композиторов был закрыт в середине XX в., когда композиторы и сами произведения получили широкое признание в высших кругах ценителей музыкального творчества и вход в их число стал затруднительным.

В своем историческом исследовании Брюс Хейнс отмечает, что до XVIII в. голос считался образцом для музыкальных инструментов, а инструментальное творчество как отдельное явление не было популярным. Только в 1810 г. Э.Т.А. Гофман сформулировал принцип автономной музыки, т.е. свободной от напевов и речитативов, который позже в XX в. развил К. Дальхаус (Dahlhaus 1991; Пылаев 2012). Этот принцип подвергался сомнениям со стороны французских музыкальных критиков. Ле Серф и Ла Вьевиль утверждали, что симфонии и инструментальные мелодии являются лишь дополнительными элементами к вокалу оперных певцов или к речи актеров на сценах театров (Арнонкур 2005). Но сомнения в легитимности подобного разделения развеивались благодаря в том числе институциональному оформлению процесса инструментального исполнительства. В 1784–1793 г. в Париже появляется первая консерватория, ориентированная на подготовку музыкантов<sup>1</sup>. Ее целью становится со-

---

<sup>1</sup> Согласно историческим справкам, первая в мире консерватория появилась в Неаполе, Италия, в 1537 г. Однако термин «консерватория» тогда обозначал приюты для детей-сирот, где обучали различным ремеслам, включая церковное пе-

хранение традиций исполнительского мастерства, установленных самими композиторами. Тем самым, консерватория становится, с одной стороны, местом накопления, а затем и хранилищем, библиотекой уникального и выдающегося музыкального наследия, с другой стороной — образовательной средой для подготовки будущих композиторов и исполнителей. Именно из-за появления консерваторий поменялась практика передачи музыкальных знаний и навыков. Раньше весь образовательный процесс был сосредоточен на взаимоотношениях мастеров с учениками, а с появлением консерваторий появились различные дисциплины и педагоги по разным сферам музыкального творчества. Подход к обучению стал более унифицированным, формальным и рациональным, появились четкие нотные записи, нормативы и техники игры на музыкальных инструментах, что оказало огромное влияние на западный стиль обучения музыке и исполнения композиций.

Сегодня мы продолжаем заложенные в первых консерваториях традиции. Во-первых, музыканты обучаются набору техник и приемов, в рамках которых формируется манера исполнения и особый стиль артиста, вписывающийся в общие стандарты и лишь незначительно изредка выделяющийся из них. Принято считать, что этот стиль исторического исполнения произведений включает в себя философские, художественные, идеологические элементы, позволяющие воспринимать классические произведения как мост в прошлые времена и события. Так, музыкант получает рецепты игры на своем инструменте и досконально исполняет прочитанное в «поваренной книге». Во-вторых, инструменты в целом мало менялись за последние 170 лет, несмотря на значительный прогресс во многих отраслях науки и промышленности, в оркестрах преобладают сегодня образцы 1820-х годов (так, саксофон был изобретен в 1830-х) (Арнонкур 2018). В-третьих, внешние атрибуты исполнительского музыкального мастерства были заложены именно в консерваториях и получили в дальнейшем развитие. С 1900-х годов на концертах классической музыки для выступающих был установлен в качестве обязательного дресс-код, за нарушение которого можно было получить штраф. Сами слушатели должны были дисциплинированно и замороженно слушать концерты, выражая минимум эмоций, и только в завершение выступления могли разразиться овациями.

Но всегда ли это было так? Всегда ли мы пользовались формальным образованием, четкими правилами исполнительства, «мерными ложками

---

ние. Консерватория Санта-Мария-ди-Лорето также сначала была приютом для сирот, позже превратилась в ведущее музыкальное учебное заведение, но не стала образцом для дальнейших консерваторий в современном их понимании.

и стаканчиками», для того чтобы создать и исполнить музыкальное произведение высокого качества? Автор считает, что это не так, и, для того чтобы доказать свою правоту, обращается к истории.

### **Стили исполнительства: барокко, романтизм и современное «музыканство»**

В книге Брюса Хейнса рассказывается о трех стилях музыкального исполнительства, которые меняли друг друга на протяжении последних трех столетий и во многом сформировали наш взгляд на современную классическую музыку: барокко, романтический стиль и современный.

Эти стили, известные нам из исторических документов и записей, удобнее всего рассмотреть через понятие «музыканства», введенного в научный оборот Кристофером Смоллом<sup>1</sup>. Согласно его концепции, музыка является не вещью, не записями, а именно действием (Small 1998; Цветковская 2020). Музыканство же является практикой исполнения музыки, в которую входят множество элементов: подготовка музыканта (образование, обучение исполнительству и сочинению), подготовка произведения (создание инструментов, сочинение мелодии и ритма, обучение музыкальному мастерству, редакция произведения) и само исполнение музыки (подготовка места, коммуникация со зрителями, организация концертов). Понятие помогает описать различия между тем, как эти элементы воспринимались людьми в разные исторические периоды и как действительно протекало музыканство в прошлом, как сочинялась и презентовалась музыка вчера и сегодня, действительно ли мы подражаем прошлому или все-таки даем ему новое прочтение.

Стиль барокко был распространен в XVI–XVII вв. Барокко характеризуется автором как стиль «однодневки». В целом каждый музыкант эпохи барокко в той или иной мере был композитором. Барочное сочинительство включало в себя эскизные (thin) наброски произведений, репетиции имели непостоянный характер, артист на сцене мог по-своему интерпретировать любые произведения. Письменная информация о музыкальном произведении в целом не была необходима, так как произведение могло и скорее даже должно было звучать каждый раз по-новому. Музыка сочинялась постоянно и не могла быть полностью одинаково воспроизведена артистами. Ч. Берни писал о музыкальной среде в Италии

---

<sup>1</sup> Кристофер Смолл (1927–2011) — известный новозеландский музыковед, педагог, социомузыколог и этномузыколог, автор знаковых работ, в которых рассматривал музыку не как предмет, а как деятельность (musicking), подчеркивая социальный и перформативный аспект музыкального опыта.

как о постоянной тяге к новизне (Берни 1967). Причем несоответствие подобному тренду на новизну санкционировалось. Существуют документальные свидетельства увольнений канторов из-за исполнения одних и тех же пьес, так как узнаваемость их произведений скорее была негативным качеством исполнительского мастерства (Butt 2002). Интересна и мотивация сочинительства музыки в барочном контексте. Хейнс относит композиторов стиля барокко к мастерам-ремесленникам, которых интересует развитие музыкальных компетенций, но не значимость или создание собственного имени в сфере искусств (с. 23). Конечно, музыка подписывалась именами композиторов с конца XIV в., но до XVI–XVIII вв. атрибуция скорее носила эпизодический характер. Барочные исполнители были заняты музыкой: постоянным сочинительством, выступлениями и подстройкой под интересы широкой и аристократичной публики. В целом в эпоху барокко музыка воспринималась скорее как хобби, и более качественно исполнялась в среде аристократов, которые не воспринимали ее в качестве коммерческой деятельности. Парадоксально, но среди музыкантов-любителей было много профессионалов своего дела, а профессиональные музыканты, зарабатывавшие музыкой на хлеб, чаще всего представляли собой слуг богатой аристократии, готовых за деньги что-то предоставить для своих меценатов.

Концерты в эпоху барокко не отличались особой возвышенностью. Согласно Кристоферу Смоллу, они были организованы естественным образом: не было разделения между зонами прослушивания музыки и общения между зрителями, места не были специально оборудованы для исполнительства музыки, публика была скорее занята собою, чем концертом, так как она была «господствующей» (Small 1998). Зрители активно высказывались, если музыка им не нравилась, а привлечение ее благосклонного внимания в целом было успехом для музыканта. В наше время подобный стиль исполнительства скорее был похож на фоновую музыку, а публику эпохи барокко сочли бы за неблагодарную или не умеющую себя вести в храмах классической музыки. Интересны и различия причин подобного отношения к музыке, которую предлагал Арнольд Долмеч (с. 193). В Италии музыка была общедоступной, дешевой, поэтому итальянской публике было присуще вести себя шумно, критично и менее благопристойно. В то же время в Англии и Франции социальная норма более цивилизованного прослушивания музыкальных произведений была продиктована дороговизной музыкальных инструментов и самого музыкального образования. Но во всех странах в эпоху барокко, по выражению Хейнса, музыка создавалась «для удобства пользователя».

За барочным исполнением музыки последовало романтическое. Автор достаточно рефлексивно относится к описанию периода перемен в «музыканстве» и становлению романтического стиля. Точкой отсчета принято считать Французскую революцию 1789 г., обсуждаемую в качестве ключевого события для многих социальных процессов. Однако в книге подчеркивается, что саму революцию нельзя считать ключевым событием в изменении стиля музыкального исполнительства. Скорее нужно обозначить исторический период, в течение которого менялись ценности, восприятие, стили исполнительства и мышление. Этим периодом стали годы с 1760-х по 1840-е, когда на авансцену вышла личность композитора, появилось музыковедение как наука, а публика стала более восприимчивой к высокому искусству. В целом именно в это время был создан пантеон великих классических композиторов современности.

В эпоху романтизма музыка стала возвышеннее, поменялось отношение к композиторам и смыслу произведений, начала распространяться нетерпимость к анонимности. В работе Джона Спитцера наглядно показано, как музыкальные произведения получали признание благодаря имени композиторов (Spitzer 1983). И наоборот, если произведения были анонимными, не хватало информации про «родословную» произведения (кто, когда, зачем написал произведение), такая музыка исчезала из репертуара музыкантов. Важно, что подобное отношение к произведениям остается с нами по сей день и во всех сферах искусств. Атрибуция картины, пьесы, театральной постановки важна, авторская подпись необходима, а история создания, точность деталей привлекают ценителей искусства. Личность творца, его громкое имя стало важным как для создателей канонов, так и для широкой публики. Сегодня мы имеем множество каталогов с именами, датами, историями произведений. Все это остается, с одной стороны, нашим культурным наследием, с другой стороны — хорошим поводом для его коммерциализации. Брюс Хейнс подчеркивает, что вышеописанные тенденции характерны для западного восприятия музыкальных произведений, где для каждого произведения создавалась история и соответствующая «этикетка». В азиатских странах, например в Китае, повторение анонимных работ мастеров прошлого нисколько не умаляло статусности и востребованности произведения искусства среди широкой аудитории, чего нельзя сказать о западной и русской музыкальной традициях.

Ценность идентичности, атрибуции, личности творцов изменила и стиль исполнения и прослушивания концертов. Во-первых, был сделан переход к фиксации произведений, записи нотных текстов, уточнении композиторами различных акцентов в мелодиях. Внимание уделялось замыслу

автора произведения, что заставляло музыкантов-исполнителей трепетно относиться к самому акту представления музыки на сцене. Романтичный стиль тяжеловестный, лично окрашенный, свободный, спонтанный и иногда хаотичный (с. 95, 101–151). Во-вторых, сами концерты были организованы иначе. У музыкантов появилась торжественная одежда. Зал стал организован таким образом, что в центре внимания была сцена и исполнение произведений. Ранее свет рассеивался по всему концертному залу, но начиная с эпохи романтизма освещение сконцентрировано на сцене и приковывало внимание публики, дисциплинировало ее. Со стороны артистов, наоборот, появилась свобода самовыражения, расставления акцентов, музыканты стремились установить связь со зрителями, сделать мощное внушение, создать атмосферу торжественного приема и колоссального давления на эмоции и чувства слушателей. В-третьих, в романтизме сохранялась связь между композитором и исполнителем, и после концерта автор произведения мог вносить в ноты изменения, совершенствовать их. В целом романтизм строился на личностях композиторов, манер исполнительства, восхищенной реакции публики на монументальные шедевры XVIII–XIX вв.

Современный стиль появился в 1930-х годах. Он перенял некоторые черты романтического стиля, такие как благоговение перед композиторами и вторичность публики, которая призвана внимать происходящему на сцене. При этом у него есть существенные отличия, так как он стал реакцией на романтизм и все больше отдаляет нас от стиля барокко. Современному стилю присущи более строгая верность тексту и менее сентиментальное исполнительство. Брюс Хейнс характеризует этот стиль как наиболее благопристойный, стыдливый и скромный по сравнению с барокко или романтизмом, но при этом более механический, безличный, буквальный и четкий (с. 56–101). Кристофер Смолл пишет о беспомощности современного классического музыканта, нотном фетишизме и уменьшении тяги к самовыражению (Small 1998). В современном исполнительстве важно почитание умершего композитора, музыкант становится посредником и машиной по воспроизведению канонических произведений. Много времени уделяется репетициям, отточенность и дисциплина приводят к успеху исполнителя, а экспрессия и импровизация уходят на второй план. На фоне современного стиля барокко воспринимается как непрофессиональное исполнительство, а романтический стиль выглядит как чрезмерное фанфаронство и самовлюбленное позерство. На сцену выходит дисциплинированный и серьезный музыкант во фраке, свысока и с формальной четкостью представляющий нотные тексты классиков.

Современный стиль связан с прескриптивной нотацией, предписывающей музыканту определенную манеру исполнительства, подробно указывающей, как должна проигрываться пьеса (Арнонкур 2005<sup>1</sup>). Эта нотация противоположна дескриптивной, описательной или риторической, в рамках которой исполнитель несет ответственность за детали исполнения и делает множественные выборы относительно того, как исполнять музыку. Брюс Хейнс считает, что один раз распространившись, прескриптивная нотация и современный стиль исполнения действуют на восприятие музыки и ее проигрывание ограничительно, так как подавляют чувственность и человечность и возвеличивают автоматизм, механику, строгую математичность<sup>2</sup>. Ричард Тарускин называет современный стиль тесным, стесняющим музыканта как смиренная рубашка (Taruskin 1995). Это может приводить к подавлению творческого начала, уменьшению ответственности музыкантов и практик сочинения музыки, к некоему новому пуританизму, не приемлющему любые проявления личного прочтения и относящие их к «вульгарности». Важно и то, что современный прескриптивный стиль искажает исторические смыслы произведений и цели, ради которых они создавались. При всей подобной критике после Второй мировой войны современный стиль (иначе — модерн) становится общепринятым. Среди основных его защитников в книге упоминаются Игорь Стравинский, Артуро Тосканини и другие современные классики, а среди основных противников — представители движения HIP и автор книги.

### Движение HIP как психологический трюк

Historically Informed Performance (HIP) — социальное движение за исторически осведомленное, профессиональное, вдохновленное прошлым исполнительство музыки. Его представители поддерживают аутентичное исполнительство, историческое звучание, старинные инструменты и прак-

---

<sup>1</sup> Мы используем понятия, предложенные в Б. Хейнсом. Николаус Арнонкур фиксировал существование двух типов нотации: «запись произведения» и «запись исполнения», что соотносится с идеями Б. Хейнса о набросках и точных инструкциях к музыке.

<sup>2</sup> Американский теоретик музыки Милтон Бэббит представлял музыку в виде математики или физики, которой стоит обучаться как точной науке [Столяр 2017]. Он полагал, что музыкой могут наслаждаться лишь погруженные, понимающие, профессиональные музыканты. И в проигрывании произведений нельзя идти на компромиссы с широкой публикой. Брюс Хейнс подобными выводами не отличался, наоборот, поддерживал в этом отношении позицию Ричарда Тарускина, который говорил, что музыка должна работать на общественность, ее образование и развитие [Taruskin 1995].

тики исполнения музыки. Автор считает, что движение стало реакцией на период модерна и ориентировано одновременно на аутентичное исполнительство и оригинальное прочтение пьес, так как оно больше тяготеет к периоду барокко и является протестом против прескрептивных нотаций, механического заучивания и безэмоционального представления музыки. При этом кажется, что Брюс Хейнс, рассказывая о НРР, вкладывает в данное движение старинной музыки иной смысл — более импровизаторский и открывающий свежие грани в возможностях сочинения, исполнения и слушания подобной классическим произведениям музыки.

Кратко представим историю зарождения движения. Его предвестниками стали польская пианистка Ванда Лавондовска (1879–1959) и британский музыкант Арнольд Долмеч (1858–1940), которые, не сговариваясь, обратились к историческому исполнительству музыки. Интересно, что личности этих незнакомых друг другу людей характеризовали одинаково: как тщеславных и гордых, не терпящих вопросов и возражений профессионалов своего дела, разработавших новую философию игры на музыкальных инструментах, притом что их учения взаимно дополняли друг друга. В. Лавондовска, будучи известным исполнителем и музыкальным педагогом, написала книгу о старинной музыке, где подчеркивалась важность воссоздания прошлого, передачи духа времени и четкости проигрывания нот. А. Долмеч был мастером воссоздания копий старинных инструментов. Именно он считается основателем движения за аутентичное звучание музыкальных произведений прошлого, так как с помощью старинных инструментов пытался достигнуть классического звучания и сохранить его в насколько это возможно исконном виде. Более того, он пытался умерить официоз концертов, организуя встречи со слушателями дома, общаясь с публикой, что больше ориентировало гостей на эпоху барокко и тесное взаимодействие слушателя с артистом, чем на концертные залы романтизма и современности. Таким образом, сочетание идей субъективного желания воссоздания эпохи прошлого и объективированное создание таких условий породило движение за исторически осведомленное исполнительство.

В 1960-е годы НРР сформировалось как социальное движение. Основными приверженцами стали музыканты (клавишники, струнники, вокалисты), дирижеры (например, Николаус Арнонкурт — основатель австрийского инструментального ансамбля старинной музыки, «барочного оркестра» *Concentus Musicus Wien*), Густав Леонхардт, Кристофер Хогвуд — представители британского камерного музыкального ансамбля, специализирующегося на аутентичном исполнении музыки эпох барокко и классицизма, *Academy of Ancient Music* и др.), музыковеды (Питер Хилл,

Кристофер Смолл, Роберт Донингтон и др.) и даже политические философы, такие как Роджер Скруттон. Вместе и по отдельности они сформировали принципы НР и боролись за новые подходы к исполнению классической музыки, экспериментируя со стилем, манерами и техникой исполнения. НР критикует современные принципы восприятия музыки: (1) хронцентризм (почитание современной эпохи в качестве наиболее развитой и единственно правильной, т.е. идею эволюции в музыке), (2) утопический канонизм (абсолютное почитание композиторов и их произведений, иерархию классических канонов) и (3) текстовый фетишизм (жесткая привязка к нотам и механическому их воспроизведению). Вместо этих принципов предлагается вернуться к эпохе риторического прочтения и истолкования произведений. Представители НР реконструируют разные эпохи и на современном языке музыки пытаются истолковать идеи авторов прошлого, адаптировать старинную музыку под реалии настоящего, предлагают посмотреть на музыку не снизу вверх, а погружаясь и познавая ее истоки, говоря с публикой на ее же языке. НР предлагает использовать аутентичные музыкальные инструменты или их точные копии для улучшения звучания пьес и учитывать стилистико-технические условия эпох, избегая современных наложений на раннюю музыку и излишне скованного ее прочтения.

Представители данного движения призывают к реформированию образования в музыкальных консерваториях, направленного на историческую осведомленность музыкантов, понимание условий и целей создания классических произведений, на развитие независимого мышления, чувствительности к контексту, возможности коллаборации между композиторами прошлого и исполнителями настоящего, а также развития старинного стиля в современном музыкальном творчестве. В отличие от унифицированного и стандартизованного звучания музыкальных коллективов и исполнителей, НР стремится к возрождению вариативности звучания в музыке, ее дифференциации в зависимости от периода создания произведений, страны и эпохи, в которой жили и творили известные нам композиторы. Движение за исторически осведомленное исполнительство пытается переосмыслить стилистические манеры исполнения старых и новых произведений, сыграть их иначе, подражая композиторам прошлого и в то же время возвращая музыкантов к живому искусству, творчеству, импровизации, риторике, нарративному прочтению нот. Сделана попытка примирения великих композиторов прошлого и талантливых музыкантов сегодняшнего дня, превращая замысел композитора из его личного дела в вопрос исполнительского стиля современного профессионала.

Одной из основных проблем движения является попытка выйти из оков прошлого, но при этом отдавая ему дань уважения. Брюс Хейнс подчеркивает, что современная музыка «находится в беде», так как ее подменили механическим заучиванием, что не дает творческим силам развить ее на новом, современном уровне. Следуя критике НР Р. Тарускиным, Брюс Хейнс обсуждает дилеммы того, что между композитором и исполнителем есть два полюса — канон и импровизация (Taruskin 1995). Причем **канон** заставляет музыканта полностью подчиняться воле композитора, делая нотный текст неприкосновенным, а импровизация устраняет необходимость в генерирующем музыкальные идеи великом композиторе. Б. Хейнс предлагают срединный путь, а именно установку на восприятие старинных композиций в качестве образцов, которые не нужно точно копировать, но необходимо исполнять в особом старинном стиле, для того чтобы воспитывать новое поколение композиторов. Сосуд жанра и стиля будет возвращать новое вино для новых ценителей музыки в старинном стиле. Проще говоря, музыкант должен украшать произведение по своему усмотрению, соединяя волю композитора (нотный текст) и собственную волю (манеру исполнения), акцентируя внимания на наслаждении процессом проигрывания, трепетном и в то же время хозяйском отношении к проигрываемому тексту. Если современным практикам исполнения присущ строгий надзор и точность проигрывания, что делает музыку долговечной, но неизменчивой, то в исторической практике вклад композитора и исполнителя равноценен, что приводит к адаптивности произведения под современные реалии и гибкости его восприятия слушателями.

Сам автор называет движение НР психологическим трюком, целью которого является создание нового музыкального стиля на основе старого («окрыленные и наивные мы называем его старым стилем и прикрываемся им», «мы непритязательны и поэтому предписываем эту традицию нашим предшественникам, и если она нам по душе, то мы должны уверенно назвать ее “нашей”»). В целом мораль книги заключается в том, что лучше видеть идеал, которому нужно следовать, чем цель, которой нужно добиться (Haskell 1988). И для создания творческой атмосферы современной музыкальной сцене не хватает большей раскрепощенности, нестандартности, эмоциональности и конкуренции в понимании произведений, исполнительском мастерстве их воспроизведения. Появление такого исторически осведомленного исполнительства могло бы привести к созданию новых, отвечающих запросам современности произведений музыкального искусства.

### **Вместо заключения: через исполнение старинной музыки к музыкальным инновациям?**

Книга Брюса Хейнса «Конец старинной музыки» высоко оценивается в академических кругах за хорошо аргументированный, доскональный и подробный анализ истории музыкального исполнительства, подчеркивающий необходимость возрождения старинного стиля вместо слепого копирования текстов из прошлого. При этом критики подчеркивают, что книга провокационна, содержит остроты, для ее прочтения нужны предварительные знания о классической музыке, эпохах, музыкантах и работах музыковедов, чтобы критически к ней отнестись<sup>1</sup>. В настоящей рецензии мы постарались представить наиболее релевантные для социологов обобщения и заключения Брюса Хейнса. Мы считаем, что книга заслуживает внимания со стороны исследователей-гуманитариев, так как содержит множество концептуальных обобщений, применимых для анализа музыки, понимания организации современного музыкального инструментального творчества и исполнительства.

Можно заявить, что Хейнс использует историко-социологический анализ, отражая роли композиторов, музыкантов, публики в разные эпохи, и, по сути, пытается ответить на вопрос о том, как возможны инновации в инструментальной музыке сегодня. Он отвечает на этот вопрос, обращаясь к прошлому. Эпоха барокко характеризовалась центральностью и господством публики, постоянным обновлением репертуара и желанием развлечь аудиторию, что при уменьшении роли творца все же создало благотворную почву для взращивания композиторов, профессионализирующихся, конкурирующих друг с другом, гибких и способных к сочинительству. Эпоха романтизма поставила на первое место автора произведения, при этом изменив роли музыкантов до механических исполнителей воли композитора, а слушателей до эстетически-созерцательных, отстраненных, т.е. пассивных зрителей. Современная эпоха переняла некоторые черты эпохи романтизма, с той лишь оговоркой, что взяла за основу прошлое, поставила музыканта в положение мало эмоционального и не высказывающего своего мнения слуги истории и как будто потеряла способность к сочинительству и обновлению пула значимых произведений. Этому способствовало и распространение музыковедения как науки, сводящей все к неоспоримым теориям и кующей стандарты качества в исполнении несомненно великих произведений прошлого, но при этом не дающей простор для творчества профессионалам современности. Брюс

---

<sup>1</sup> См., например, рецензию на сайте The Classical Source: <http://www.classical.net/music/books/reviews/0195189876a.php>.

Хейнс, будучи практиком, на протяжении книги подчеркивает мысль, что в музыке есть бесконечное множество деталей, которые определяют характер и стиль исполнения. И музыковед, несмотря на свое громкое имя, никогда их не обнаружит, а практикующий музыкант, несмотря на свое подчиненное положение в музыкальной иерархии, при должной подготовке все-равно может точнее истолковать и представить музыку прошлого.

Первым ограничением книги является то, что исследование не содержит четкой методологии, но очевидно, что оно основано на работе с документами, музыкальными записями, книгами и статьями музыковедов и музыкантов-практиков, а также на практическом участии автора в жизни НР. Вторым вытекающим отсюда ограничением становятся сами принципы НР как социального движения, верящего в профессионализм музыкантов, но усложняющего наше понимание аутентичности вне фиксированного, нотного, выверенного текста и отдающего ее (аутентичность) на волю музыканту и его способностям представить текст, эпоху, произведение и композитора. Третьим важным ограничением позиции автора является аспект сочинения музыкальных произведений, ведь не каждый музыкант в целом может быть композитором, но, как верно отмечает Б. Хейнс, активный и исторически осведомленный музыкант с большей вероятностью сможет передать смысл произведения слушателям, чем пассивный исполнитель и доскональный читатель нотных инструкций. Автор считает, что музыкант должен возвыситься над мышлением кавер-группы, копирующей известные произведения великих классиков. Для того чтобы музыка оставалась живой и привлекала в свои ряды новых людей, необходимо повышать статус исполнителя этой музыки, разрешать ему быть соавтором, а не просто техническим мастером исполнения классических произведений.

Книга подходит для погружения в проблематику социологии музыки, дальнейшего выведения исследовательских гипотез для их проверки на российском поле. Читая книгу, постоянно возникают мысли, действительно ли музыканты ощущают описанные в книге проблемы? Есть ли в российском поле защитники аутентичного исполнительства? Какие социальные движения есть среди музыкантов в нашей стране? Возникает ли старинное исполнительство само по себе в рамках концертов и выступлений или же в российской школе музыки практика исполнения классических произведений также стандартизована и не риторична? Нужно ли нам как потомкам великих композиторов, таких как М.И. Глинка, П.И. Чайковский, М.П. Мусоргский, Н.А. Римский-Корсаков, С.С. Прокофьев, разбираться в том, как сочинялась музыка в прошлые века, как она исполнялась и воспринималась публикой? Как она может быть представлена сегодня? И самое

важное — что нужно делать, чтобы поле русской классики обогащалось новыми произведениями? На размышления над этими и другими вопросами наталкивает рецензируемая книга. Она полезна для развития понимания дискурсов в поле социологии, антропологии, этнографии музыки, а также выведения собственных исследовательских тем и направлений.

### Литература / References

Арнонкур Н. (2005) *Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди*. Пер. с нем. С. Грохотова. М.: Классика-XXI.

Harnoncourt N. (2005) *My Contemporaries: Bach, Mozart, Monteverdi*. Moscow: Klassika-XXI (in Russian).

Арнонкур Н. (2019) *Музыка барокко. Путь к новому пониманию*. Пер. с нем. О. Ковалю. М.: Рипол Классик.

Harnoncourt N. (2019) *Baroque Music. The Path to a New Understanding*. Moscow: Ripol Klassik (in Russian).

Берни Ч. (1967) *Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии*. Пер. с англ. Вступ. ст., ред. и примеч. С.Л. Гинзбурга. М.; Л.: Музыка.

Burney C. (1967) *Musical Tours. The 1772 Travel Diary through Belgium, Austria, Bohemia, Germany, and Holland*. Moscow, Leningrad: Muzyka (in Russian).

Пылаев М.Е. (2012). К. Дальхауз и Э.Т.А. Гофман: герменевтическая модель «абсолютной музыки». *Музыкальная академия*, 1: 158–160.

Pylaev M.E. (2012). C. Dahlhaus and E.T.A. Hoffmann: A Hermeneutic Model of “Absolute Music”. *Muzikal'naja akademija [Musical Academy]*, 1: 158–160 (in Russian).

Столяр Р.С. (2017) Милтон Бэббит: Кого заботит, слушаешь ли ты? *Вестник музыкальной науки*, 2(16): 93–100.

Stolyar R.S. (2017) Milton Babbitt: Who Cares if You Listen? *Vestnik muzykal'noj nauki [Journal of Musical Science]*, 2(16): 93–100 (in Russian).

Butt J. (2002) *Playing with history: the historical approach to musical performance*. Cambridge University Press.

Dahlhaus C. (1991) *The idea of absolute music*. Chicago: University of Chicago Press.

Haskell H. (1988) *The Early Music Revival: A History*. New York: Thames and Hudson.

Small C. (1998) *Musicking: The meanings of performing and listening*. Middletown: Wesleyan University Press.

Spitzer J. (1983) *Authorship and attribution in Western art music (Europe)* [<https://www.proquest.com/openview/0528a92e11da42d67749be707ccd80e0/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>] (дата обращения: 03.01.2026).

Taruskin R. (1995) *Text and act: Essays on music and performance*. New York: Oxford University Press.

**THE SOCIAL MOVEMENT FOR HISTORICALLY INFORMED  
MUSICAL PERFORMANCE: BACK TO THE FUTURE?  
BOOK REVIEW: HAYNES B. (2024) *THE END OF EARLY MUSIC*.  
Moscow: Ad Marginem Press. — 384 p.**

*Anita A. Poplavskaya* (apoplavskaya@hse.ru)

HSE University, Moscow, Russia

**Citation:** Poplavskaya A.A. (2026) The Social Movement for Historically Informed Musical Performance: Back to the Future? Book Review: Haynes B. (2024) *The End of Early Music*. Moscow: Ad Marginem Press. — 384 p. *Zhurnal sotsiologii i sotsialnoy antropologii* [The Journal of Sociology and Social Anthropology], 29(2): 257–273 (in Russian).  
<https://doi.org/10.31119/jssa.2026.29.2.11> EDN: EDUFWF