

## ГЕНЕРАТИВНАЯ ПОЭТИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ТЕКСТА (по материалам исследований Н. И. Мельниковой)

Одним из проблемных направлений в теории исполнительского искусства является изучение феномена исполнительского текста, получившего подробное описание и разработку в трудах Н. И. Мельниковой [12–20].

Задача данной статьи – анализ категории исполнительского текста и рассмотрение перспективы дальнейшего изучения «звучащего» текста музыкального произведения.

Исполнительский текст в исследованиях Н. И. Мельниковой понимается как текст, возникающий вследствие акустической расшифровки исполнителем нотной записи авторской опусной композиции. Под «авторской опусной композицией» подразумевается целостное произведение, которое имеет письменно зафиксированный текст, не подлежащий произвольному изменению при исполнении [17].

Прежде всего, необходимо выяснить, как коррелирует понятие «исполнительский текст» с традиционно используемыми в теории исполнительского искусства категориями. Ближе всего и, естественно, «конфликтнее» понятие исполнительского текста к «исполнительской интерпретации музыкального произведения» [7]. В реальности, на наш взгляд, исполнительская интерпретация отличается от исполнительского текста примерно так же, как хореографический текст от либретто. Возможно, это сравнение покажется слишком радикальным, но оно не лишено своей сути, хотя и выражено весьма гиперболизированно.

Корни понимания этого отличия уходят в глубь истории исполнительского искусства, когда существовали «задачи сочинения» и «задачи исполнения». Свет на эту проблему «пролили» представители аутентичного исполнительства [1], благодаря которым были вскрыты многочисленные противоречия в правилах нотации, не совпадающих между собой на различных этапах развития музыкального исполнительства. Обращение к трактатам, в которых фиксировались правила исполнения, позволяет сделать вывод о том, что и сочинение, и практика ориентировались на общие законы воплощения музыкальных опусов. Иначе говоря, композитор рассчитывал на определенное исполнение сочиненного им текста, а исполнитель этой определенности соответствовал.

Какое место в этих взаимоотношениях занимал исполнительский текст, т. е. звучащая версия композиторского опуса? Можно предположить, что акустическая версия сочинения не была предметом ответственности композитора, привыкшего к ситуации, когда «произведение исполняется не так, как оно сочинено» [8, с. 5]. В большей степени точность воспроизведения партитуры волновала как раз исполнителей. Именно потребностями практики (а не требовательностью композиторов) объясняется появление исполнения *basso continuo* с полностью нотированным аккомпанементом [Там же, с. 11].

Исполнительская практика, тем не менее, существовала в условиях относительной свободы: как минимум, исполнитель должен был владеть искусством импровизации, нести полную ответственность за реализацию цифрованно-

го баса [9] и ориентироваться в эскизной форме записи композиторского текста. И все же сказать, что в эпоху искусства импровизации был исполнительский текст, довольно трудно. Скорее, он пришел на смену импровизации, которая, несмотря на некоторую плановость действий и опору на модели [23], все же происходит в форме экспромта – исполнения без подготовки. Исполнительский текст, чтобы претендовать на формат содержательной конструкции, должен иметь методы фиксации, и нам предстоит выяснить, в чем они состоят. Не исключено, что из всех видов текстов исполнительский имеет наиболее точную и высокую степень фиксации, чем остальные.

Итак, исполнительский текст возникает в недрах практики и эволюционирует под влиянием возрастающих требований, исходящих как бы с двух сторон: от композитора, добивающегося наибольшего соответствия исполнению своему замыслу, и из исполнительской практики, стремящейся к максимальной фиксации своих достижений, что позволило бы обеспечить стабильный успех исполнения. Но и в том, и в другом случае на пути к цели стоит проблема замысла и воплощения, т. е. и композитор, и исполнитель сталкиваются с трудностью объективации музыкального произведения. Для композитора процесс объективации связан с нотированной записью сочинения, для исполнителя – с расшифровкой записи и передачи интерпретированного текста в звук.

Заметим, что описанные процессы имеют принципиальную разницу. Композитор, создавая произведение, слышит его своим внутренним слухом, но вынужден мириться с ограниченными возможностями нотирования. Исполнитель, воспринимающий «неполноту нотной записи» как поле свободы, «вносит в текст свою личность, свою культурную память, коды и ассоциации» [17, с. 246], но испытывает сложности при переносе своего, исполнительского внутреннего слышания, на внешний уро-

вень. Для него прокрустовым ложем становится не нотирование, а звучание текста (в большинстве случаев оно «не дотягивает» до созданного в мышлении идеала). Таким образом, назвать два описанных вида текста идентичными друг другу нет возможности, хотя речь идет об одном и том же композиторском опусе. Имеет место зеркальный процесс: перевод звука в знак и обратно – знака в звук. Но процесс этот не воссоздающий, а трансформирующий. То есть, в результате исполнения композиторский опус наполняется новым содержанием, и появляется новый вариант текста – исполнительский.

Еще одно отличие текстов: композиторский текст является миру как попытка сохранения и трансляции художественной идеи, воплощенной в музыкальном произведении; исполнительский текст (звучащий) представляет собой «план выражения» [2] художественной идеи и передачу ее средствами звуковой материи. В композиторском тексте акустическая версия только подразумевается, в исполнительском – является основной.

Следующий ракурс сравнения – соотношение «нотированного и ненотированного» в исполнительском и композиторском тексте. Н. И. Мельникова пишет, что неполнота нотной записи оказывается свойством, обеспечивающим «запас неопределенности», который позволяет музыкальному произведению меняться «вслед за изменением условий его исполнительского порождения» [18, с. 13]. Как справедливо отмечает исследователь, отношение к «ненотированной» стороне музыкального текста изменилось под влиянием исторически ориентированного исполнительства, что наиболее ярко проявилось в исполнительской культуре второй половины XX в. Изменения нашли отражение в более внимательном отношении к изучению практики исполнения. Возникло мнение, согласно которому выразительная сторона исполнения почти вся сводится к ненотированному. Такое суждение относится, безусловно,

к крайностным, но здесь необходимо согласиться с Н. И. Мельниковой: «роль нотированного действительно велика» [18, с. 13].

С точки зрения «видимого» текста композиторский вариант музыкального произведения представляет собой уникальный вариант и не предполагает альтернативы. Исполнительский текст, в сравнении с ним, не может быть исследован по линии «видимости», но доступен со стороны прослушивания. Таким образом, акустически сравнить тексты нельзя, за исключением отдельных примеров существования авторского исполнения анализируемого опуса. Но можно допустить, что композиторский текст в нотированном виде входит в исполнительский текст в качестве инварианта. Феноменальность заключается в том, что, с одной стороны, исполнительский текст шире композиторского, потому что выступает как «довершение» композиции (термин Т. В. Чердниченко [26, с. 193]), которая воспринимается исполнителем как незаконченное произведение. С другой стороны, исполнительский текст значительно «уже» композиторского, если готовый опус рассматривать как художественный текст, представляющий собой многослойное явление, содержащее в себе, по Р. Барту, множественность смыслов [2].

Необходимо добавить, что «законченность» композиторского текста и «незаконченность» исполнительского представляют собой материал для дискуссии, итогом которой, возможно, станет необходимость найти в композиторском тексте черты «незаконченности», а в исполнительском – напротив, увидеть завершенные элементы.

Вернемся к вопросу фиксации текстов. По сравнению с композиторским, исполнительский текст не фиксируется или фиксируется индивидуально (на языке знаков, понимаемых, как правило, только самим исполнителем) – и, по существу, является процессом мышления. Проблемы записи исполнительского текста состоят не в том, что для этого нет адекватной системы, а в том, что,

как правило, исполнительский текст создается в мышлении и одновременно запоминается. Создание и запоминание превращаются в единое действие. Парадокс заключается в том, что, по сравнению с нотной записью композиторского текста, которую даже при значительной детализации смыслового содержания с помощью дополнительных графических и словесных обозначений можно считать условной, внутреннюю «запись» исполнительского текста можно определить как максимально точную. Это происходит по причине отсутствия необходимости графической записи, т. е. перевода внутреннего звучания на язык знаков.

Внутреннее представление звучащего текста, при всех его специфических отличиях от процесса реального музицирования (прежде всего связанных с противоречием между «внутренним» ощущением времени и реальным временем звучания), является максимально точной программой двигательно-слуховых действий, направленных на реализацию музыкально-художественного замысла. Иначе говоря, все, что исполнитель слышит внутри себя (и даже больше), он воплощает во время исполнения. Такой степени детализации ощущений, представлений, характера, темпа, агогики, движения, звука, формы, концентрации эмоций, кульминационных моментов и т. д. не содержит ни одна система хранения информации. (В идентификации и запоминании ощущений с человеком может сравниться только человек.)

Исполнительский текст может быть представлен во внутреннем (мысленном) представлении как партитура динамических (находящихся в развитии) голосов [6, 24]. При этом наблюдается определенное доминирование тех или иных «голосов мышления» в процессе исполнения. Партитурный принцип мышления дает возможность достижения хронотопа [3] (единства времени и пространства) благодаря тому, что каждая вертикаль мысленной партитуры – единовременное звучание нескольких нот в соответствии с текстом опуса – осмысливается как

координата: величина, определяющая положение звучащей точки в пространстве формы произведения (естественно, и в пространстве нотированного текста). Исполнитель «представляет на основе нотного текста своего рода партитуру, где партия каждого из компонентов общего замысла мыслится в неразрывном единстве с другими» [24, с. 99].

Очертив, таким образом, основную проблему, мы можем перейти к анализу идеи, которая сформулирована Н. И. Мельниковой как «генеративная поэтика» исполнительского текста.

Необходимость обращения к необычному для музыкального искусства понятию продиктована «сдвигом исследовательского интереса от понятия произведения как структуры к теории текста как порождения смысла» [18, с. 11]. Генеративная поэтика по теории Н. И. Мельниковой – это использование определенных эстетических средств и поэтическая манера, лежащая в основе порождения исполнительского текста музыкального произведения [Там же, с. 12].

Понятие генеративной поэтики заимствовано из лингвистики, и в основе его лежит не описание текста, а моделирование процесса его порождения. Генеративный, таким образом, означает – «порождающий». Основа теории генеративной поэтики строится на том, что художественный текст можно представить как сумму темы и приемов выразительности, при помощи которых тема трансформируется в реальный текст [10].

Перенос данной теории в область исполнительского искусства дает возможность, по мнению Н. И. Мельниковой, «увидеть» механизм образно-смыслового возрастания композиторского наследия в творчестве выдающихся исполнителей [17]. Основной акцент генеративной поэтики, в данном аспекте, связан с изучением, пониманием и анализом принципов рождения исполнительского текста. Таким образом, исполнительское искусство может быть представлено формой деятельности, порождающей художественные тексты. Анализируя

ее, мы, собственно, изучаем процесс порождения исполнительских текстов.

\*\*\*

Теория исполнительского искусства связана с изучением объектов, в ходе анализа которых, как отмечает Ю. Н. Рагс [22], естественным образом возникают проблемы измерения их элементов. В качестве инструмента анализа сложных культурологических объектов предлагается концепция модели [21]. Согласно этой теории, для исследования субъективной информации необходимо создание дедуктивной теоретической модели изучаемого явления, в которой субъективные данные «подчинялись» бы теоретической конструкции. Построенная модель должна содержать параметры, инвариантные по отношению к конкретным эмпирическим данным. Эти параметры можно использовать для получения результатов, которые не будут зависеть от субъективной природы эмпирических данных [Там же, с. 189].

Исходя из изложенного, нотный текст выступает в качестве модели музыкального произведения, замещающего в исследовании объект. По этой же аналогии можно сделать вывод о том, что исполнительский текст служит моделью исполнительской интерпретации музыкального произведения.

Ввиду того, что исполнительский текст существует на невидимом, виртуальном уровне, является продуктом мышления, остается в его же пространстве и практически недоступен для выделения в качестве изучаемого объекта, его исследование не имеет самостоятельного направления в музыковедении.

Можно провести мысленный эксперимент: представить себе, что с помощью компьютерных технологий [25] сделана нотно-графическая запись акустического («живого») исполнения музыкального произведения с детальным отображением всех динамических линий (здесь: динамика как характеристика хода развития процесса исполнения). То есть, графически «расписаны» все, даже минимальные, исполнительские

(темповые, громкостные, звуковысотные, тембральные, агогические, артикуляционные и др.) действия. Полученный текст необходимо сравнить с композиторским нотным текстом. В результате такого эксперимента мы получим данные, которые будут поразительными: весьма значительная часть того, что содержится в исполнительском тексте, в композиторском отсутствует.

Здесь можно прибегнуть к художественной ассоциации. Герой романа Даниила Градина произносит фразу: «Вы доказываете, что они есть, тем, что их у вас нет» [5]. То есть, доказательством существования исполнительского текста может служить то, что его нет в композиторском.

Вместе с тем «практика замеров» [22, с. 14] в теории исполнительства применяется давно. (Достаточно вспомнить исследовательскую работу в акустической лаборатории Н. А. Гарбузова [4].) Последователем Н. А. Гарбузова, Ю. Н. Рагсом, предложены следующие «уровни измерений» художественной ценности музыки: художественной целостности [22, с. 21], музыкальной речи [Там же, с. 31], системы музыкального языка [Там же, с. 33], акустический [Там же, с. 34]. Следовательно, признание исследований исполнительского текста актуальным направлением музыкальной науки могло бы стать поводом для создания творческих лабораторий, изучающих содержательную специфику исполнительского текста.

Направлениями исследований могут стать темы и задачи, сформулированные в трудах Н. И. Мельниковой: расширение представлений о творческой природе музыкально-исполнительского искусства, обусловленных пониманием исполнительской культуры не только как результата, но и как «порождения» смысла; выявление принципиально новой функции исполнительского искусства, определившей разделение профессии музыканта на композиторскую и исполнительскую ветви; рассмотрение анализа текстуальной практики исполнительского искусства как важнейшего метода ис-

следований; исследование генеративной поэтики исполнительских текстов, изменений семантических валентностей исполнительского текста; изучение логики, свойственной процессу развития кода, лежащего в основе исполнительской генерации текста; выявление алгоритмов, определяющих образно-смысловое становление композиторского наследия в исполнительском творчестве; исследование диалектики закономерных и не закономерных исполнительских текстов как отражения разных направлений духовной инициативы исполнителя.

В качестве исследований будущего Н. И. Мельниковой намечены следующие направления: анализ интертекстуальности, проявляющейся в исполнительском тексте; исследование периодичности чередования «великих стилей» в истории искусства: их «качание между двумя архетипами – классическим и барочно-романтическим» [11, с. 57]. Поставлен вопрос: распространяется ли эта закономерность на творчество музыканта-исполнителя? И если да, то какие именно свойства присущи классическому и романтическому исполнительским архетипам с позиции структурных характеристик и с точки зрения поэтики и особенностей семантизации нотной записи [18, с. 119]?

Указанную проблему ставила и Т. В. Чередниченко: «интерпретация “романтического” плана кажется более “субъективной”, тогда как “современностаринная” – “объективной”. Однако за “объективностью” стоит “субъективность”, лишь иначе содержательно наполненная. Если “субъективность” импульсивно-свободной интерпретации устремлена на то, чтобы слить “чужое” со “своим”, то “субъективность” интерпретации, подчиненной “идеологии уртекста”, нацелена на то, чтобы слить “свое” с “чужим»» [26, с. 199].

Поставленные выше вопросы свидетельствуют о том, что многоаспектное изучение исполнительского текста на сегодняшний день представляет собой «нераспаханное поле» исследовательских тем.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арнонкур Н. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки: Пер. с нем. // Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge. – Nikolaus Harnoncourt. Residenz Verlag, 1982. – 282 (2) S.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
3. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
4. Гарбузов Н. А. Внутризонный интонационный слух и методы его развития. – М.; Л.: Музгиз, 1951. – 63 с.
5. Гранин Д. Иду на грозу. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 512 с.
6. Иволина Л. Ф. Исполнительский план как партитурный конструктор // Манускрипт. – 2019. – Т. 12, вып. 2. – С. 115–121.
7. Казанцева Л. П. Содержание музыкального произведения в контексте музыкальной жизни: Учеб. пособие. – 2-е изд. – СПб.: Планета музыки, 2017. – 192 с.
8. Катунян М. И. Посткомпозиция XVI века: На пути к авторскому опусу // Искусство музыки. Теория и история. – 2012. – № 3. – С. 3–14.
9. Кирхгоф Г. Музыкальная азбука. Реализация цифрованного баса / вступ. ст. и коммент. А. П. Милки. – СПб.: Композитор, 2004. – 104 с.
10. Лотман М. Ю. Генеративная поэтика // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.
11. Лотман Ю. М. Асимметрия и диалог // Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллинн, 1992. – С. 46–58.
12. Мельникова Наталия Ивановна // Энциклопедия Челябинской области. – URL: <http://chel-portal.ru/encyclopedia/Melnikova/t/10442> (дата обращения: 19.01.2019).
13. Мельникова Н. И. О категории времени в исполнительском искусстве // Проблемы исполнительского искусства: Эстетика, теория, методика: Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 11. – Новосибирск, 1989. – С. 49–62.
14. Мельникова Н. И. Исполнительская организация музыкального времени: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 1996. – 22 с.
15. Мельникова Н. И. К вопросу о правильном темпе // Музыкальное искусство и культура: Наблюдения, анализ, рекомендации. – Вып. 3. – Новосибирск: Трина, 1997. – С. 93–119.
16. Мельникова Н. И. Некоторые вопросы «анатомии» исполнительского ритма // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики: Межвуз. сб. ст. / Ред.-сост. А. А. Глазунов. – Магнитогорск: Изд-во МаГК, 2000. – С. 41–57.
17. Мельникова Н. И. Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен: Дис. ... д-ра искусств. – Новосибирск, 2002. – 307 с.
18. Мельникова Н. И. Генеративная поэтика исполнительского текста: Анализ одной шутки // Художественный образ в исполнительском искусстве: IX Российские педагогические ассамблеи искусств в Магнитогорске: Тез. и материалы. – Магнитогорск, 2004. – С. 11–19.
19. Мельникова Н. И. Музыкант-виртуоз эпохи романтизма как социокультурное явление: Учеб. пособие по курсу «История фортепианного искусства» для студентов фортепианных фак. муз. вузов. – Магнитогорск, 2005. – 70 с.
20. Мельникова Н. И. Некоторые принципы фортепианной педагогики Эбби Уайтсайд // Вестн. Магнитогор. консерватории. – 2009. – № 1. – С. 46–59.
21. Петров В. М. Дефиниции и измерения в психологии искусства: Структура как средство против субъективизма и операционализма // Эстетика: Информационный подход. Проблемы информационной культуры / Ред. Ю. Зубов, В. Петров. – М.: Смысл, 1997. – Вып. 5. – С. 185–195.
22. Рагс Ю. Н. Уровни и содержание музыкаловедческих измерений // Эстетика: Информационный подход. Проблемы информационной культуры / Ред. Ю. Зубов, В. Петров. М.: Смысл, 1997. – Вып. 5. – С. 14–41.
23. Серебренников М. А. Об импровизации фуги в эпоху барокко (на материале немецких источников) // Opera musicologica. – 2011. – № 2. – С. 4–31.
24. Смирнова Н. М. Нотный текст как исполнительская партитура // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – № 1. – С. 89–100.
25. Филатов-Бекман С. А. К вопросу о статистических методах исследования музыкального исполнения с позиций компьютерного

моделирования // Общество, государство, право. – 2013. – № 3. – С. 5.  
 26. Чередниченко Т. В. Композиция и интерпретация: три среза проблемы // Избранное:

Избр. тр.; сост. Т. С. Кюрегян. – М.: НИЦ Московская консерватория, 2012. – С. 187–212.

## REFERENCES

1. Harnoncourt N. Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge. Nikolaus Harnoncourt. Residenz Verlag, 1982. 282 (2) S.
2. Barthes R. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected works: Semiotics. Poetics]. Moscow, 1989. 616 p.
3. Bakhtin M. M. Forms of time and chronotope in the novel. Essays on historical poetics. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of literature and aesthetics]. Moscow, 1975, pp. 234–407.
4. Garbuzov N. A. *Vnutrizonnyj intonatsionnyj slukh i metody ego razvitiya* [Intra-zone intonation hearing and methods of its development]. Moscow; Leningrad, 1951. 63 p.
5. Granin D. *Idu na grozu* [I'm going to storm]. Saint Petersburg, 2009. 512 p.
6. Ivonina L. F. Performance plan as a score construct. *Manuskript* [Manuscript]. 2019, Vol. 12, Iss. 5, pp. 115–121.
7. Kazantseva L. P. *Soderzhanie muzykalnogo proizvedeniya v kontekste muzykalnoj zhizni* [The content of a musical work in the context of musical life]. Saint Petersburg, 2017, Ed. 2. 192 p.
8. Katunyan M. I. Post-composition of the XVI century: On the way to the author's opus. *Iskusstvo muzyki. Teoriya i istoriya* [The art of music. Theory and history], 2012, (3): 3–14.
9. Kirgof G. *Muzykalnaya azbuka. Realizatsiya tsifrovannogo basa* [Musical alphabet. Digital bass implementation]. Saint Petersburg, 2004. 104 p.
10. Lotman M. Yu. Generative poetics. *Literaturnyj entsiklopedicheskij slovar* [Literary encyclopedic dictionary]. Moscow, 1987.
11. Lotman M. Yu. Asymmetry and dialogue. *Izbrannye statii. V 3 t. T. 1. Statii po semiotike i tipologii kultury* [Selected papers: In 3 vol. Vol. 1. Articles on semiotics and typology of culture]. Tallinn, 1992, pp. 46–58.
12. Melnikova Nataliya Ivanovna. *Entsiklopediya Chelyabinskoy oblasti* [Encyclopedia of Chelyabinsk region]. Available at: <http://chel-portal.ru/encyclopedia/Melnikova/t/10442> (Accessed 19 January 2019).
13. Melnikova N. I. About the category of time in performing arts. *Problemy ispolnitelskogo iskusstva: Estetika, teoriya, metodika* [Problems of performing arts: Aesthetics, theory, methodology]. Novosibirsk, 1989, Iss. 11, pp. 49–62.
14. Melnikova N. I. *Ispolnitelskaya organizatsiya muzykalnogo vremeni: Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Performing organization of musical time. Extended abstract of candidates thesis]. Novosibirsk, 1996. 22 p.
15. Melnikova N. I. To the question of the right pace. *Muzykalnoe iskusstvo i kultura: Nablyudeniya, analiz, rekomendatsii* [Musical art and culture: Observations, analysis, recommendations]. Novosibirsk, 1997, pp. 93–119.
16. Melnikova N. I. Some questions of «anatomy» of performing rhythm. *Voprosy muzykalnogo ispolnitelstva i pedagogiki* [Questions of musical performance and pedagogy]. Magnitogorsk, 2000, pp. 41–57.
17. Melnikova N. I. *Fortepiannoe ispolnitelskoe iskusstvo kak kulturotvorcheskij fenomen: Dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Piano performing art as a cultural phenomenon. Doctoral thesis]. Novosibirsk, 2002. 307 p.
18. Melnikova N. I. Generative poetics of performing text: Analysis of one joke. *Khudozhestvennyj obraz v ispolnitelskom iskusstve: IX Rossijskie pedagogicheskie assamblei iskusstv v Magnitogorske* [Artistic image in performing arts: IX Russian pedagogical assemblies of arts in Magnitogorsk]. Magnitogorsk, 2004, pp. 11–19.
19. Melnikova N. I. *Muzykant-virtuoz epokhi romantizma kak sotsiokulturnoe yavlenie* [Musician-virtuoso of the era of romanticism as a socio-cultural phenomenon]. Magnitogorsk, 2005. 70 p.
20. Melnikova N. I. Some of the principles of piano pedagogy of Abby Whiteside. *Vestnik Magnitogorskoj konservatorii* [Bulletin of the Magnitogorsk Conservatory], 2009, (1): 46–59.
21. Petrov V. M. Definitions and measurement in the psychology of art: the Structure as a

- remedy against subjectivism and operationalism. *Estetika: Informatsionnyj podkhod. Problemy informatsionnoj kultury* [Aesthetics: Information approach. Problems of information culture]. Moscow, 1997. Iss. 5, pp. 185–195.
22. Rags Yu. N. Levels and content of musicological measurements. *Estetika: Informatsionnyj podkhod. Problemy informatsionnoj kultury* [Aesthetics: Information approach. Problems of information culture]. Moscow, 1997. Iss. 5, pp. 14–41.
23. Serebrennikov M. A. On the improvisation of the Fugue in the Baroque era (by the material of German sources). *Opera musicologica*, 2011, (2): 4–31.
24. Smirnova N. M. Musical text as a performing score. *Problemy muzykalnoj nauki* [Problems of music science], 2007, (1): 89–100.
25. Filatov-Bekman S. A. On the question of statistical methods of research of musical performance from the standpoint of computer modeling. *Obshchestvo, gosudarstvo, pravo* [Society, state, law], 2013, (3): 5.
26. Cherednichenko T. V. Composition and interpretation: three sections of the problem. *Izbrannoe* [Favourites]. Moscow, 2012, pp. 187–212.

**Генеративная поэтика исполнительского текста (по материалам исследований Н. И. Мельниковой)**

Задачей данной статьи является рассмотрение перспективы дальнейших исследований «звучащего» текста музыкального произведения. В статье анализируется категория исполнительского текста, получившая разработку в трудах Н. И. Мельниковой. В качестве инструмента анализа предлагается концепция модели. Исполнительский текст рассматривается как теоретическая модель исполнительской интерпретации музыкального произведения. В структурном отношении исполнительский текст представлен как партитура динамических (находящихся в развитии) голосов, взаимодействующих в мысленном представлении исполнителя. Заимствованное из лингвистики понятие генеративной поэтики в анализе исполнительского текста выполняет задачу моделирования процесса его порождения. Основная идея генеративной поэтики связана с выявлением принципов создания, «порождения» исполнительского (звучащего) текста. Исполнительское искусство в этом аспекте может быть представлено как форма деятельности, в основе которой лежит создание звуковых художественных текстов. Анализируя ее, мы изучаем процесс возникновения и существования исполнительских текстов как акустической расшифровки нотной записи музыкального произведения. Обращение к изучению образно-смысловой природы исполнительского искусства вызвано общей направленностью исследовательского интереса на дальнейшее развитие теории музыкального содержания.

**Generative poetics in a performer's text (based on the research works by N. Melnikova)**

The objective of this article is to investigate the perspectives of further studies of the sounding text of a music piece. The article provides an analysis of the “performer's text” category that was explored in the works by N. Melnikova. It is suggested to use the concept of a model as the main instrument in this analysis. The performer's text is seen as a theoretical model of the performer's interpretation of a piece of music. Structurally, the performer's text is a score consisting of dynamic (developing) voices that interact in the performer's imagination. The notion of generative poetics, borrowed from linguistics, is used in the analysis to create a model of how the performer's text is being generated. The key idea of generative poetics is related to finding and exploring principles of creating, “generating” the performer's text that can actually be heard. The art of performing music, in this aspect, can be presented as an activity based on creating texts, works of art by the means of sound. When we analyze this activity, we study the process of how the performer's texts appear and then exist, representing a musical score that has been acoustically deciphered. We have addressed the aspect of imagery and meaning in the art of performing music following a trend in studies that are aimed at exploring and further developing the theory of musical content.

**Ключевые слова:** исполнительское искусство, исполнительский текст, генеративная поэтика, партитурное мышление, музыкальное произведение, интерпретация.

**Keywords:** art of performing music, performer's text, generative poetics, music score approach, a piece of music, interpretation.

**Ивонина Людмила Фёдоровна**, доцент, профессор Пермского государственного института культуры, заслуженная артистка РФ

E-mail: [ivoninaluda@gmail.com](mailto:ivoninaluda@gmail.com)

**Ivonina Lyudmila Fyodorovna**, Docent, Professor at the Perm State Institute of Culture, Honored Artist of the Russian Federation

E-mail: [ivoninaluda@gmail.com](mailto:ivoninaluda@gmail.com)

Получено 12.02.2019