

Ивонина Людмила Фёдоровна

КАТЕГОРИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ДВИЖЕНИЯ В АСПЕКТЕ ПРОБЛЕМ МЕТОДОЛОГИИ

В статье рассматривается категория исполнительского (игрового) движения, даётся определение исполнительской техники как системы исполнительских движений. Автор показывает специфику игрового движения методом анализа различных концепций, интерпретирует их с точки зрения общей методологии. В ходе анализа автор приходит к выводу, что наиболее перспективным подходом к исследованию категорий исполнительского искусства является системный анализ, позволяющий выявить не только свойства отдельных процессов, но и свойства системы, в рамках которой они осуществляются.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/11-2/27.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 11(73): в 2-х ч. Ч. 2. С. 108-112. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/11-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

POETICS OF THE SPANISH POLYPHONIC ROMANCE OF THE TURN OF THE XV-XVI CENTURIES

Zhaleeva Renata Rail'evna*Novosibirsk State Conservatory named after M. I. Glinka
Renata-Ispania@yandex.ru*

The article analyzes the poetics of the Spanish polyphonic romance by the material of samples from the largest song collection of the turn of the XV-XVI centuries – *Cancionero Musical de Palacio*. The author discusses the versions of the genre origin, describes the basic song collections, characterizes the romance types and proposes her original translations of the texts. The analysis of the romance poetical texts promotes identifying the genre features, both specific and typical for other secular song genres.

Key words and phrases: Spanish romance; secular song; courteous tradition; poetics; song collection.

УДК 781

Искусствоведение

В статье рассматривается категория исполнительского (игрового) движения, даётся определение исполнительской техники как системы исполнительских движений. Автор показывает специфику игрового движения методом анализа различных концепций, интерпретирует их с точки зрения общей методологии. В ходе анализа автор приходит к выводу, что наиболее перспективным подходом к исследованию категорий исполнительского искусства является системный анализ, позволяющий выявить не только свойства отдельных процессов, но и свойства системы, в рамках которой они осуществляются.

Ключевые слова и фразы: музыкальное исполнительство; исполнительское движение; исполнительская техника; системный подход; методология.

Ивоина Людмила Фёдоровна, доцент*Пермский государственный институт культуры
ivoninaluda@gmail.com***КАТЕГОРИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ДВИЖЕНИЯ В АСПЕКТЕ ПРОБЛЕМ МЕТОДОЛОГИИ**

Исполнительское движение является категорией, вызывающей неоднозначное понимание – прежде всего, из-за понятийного своеобразия музыкальных наук. Развиваясь как безусловно специфические, музыкальные науки создавали свой понятийный аппарат, который по объективным причинам не всегда вписывался в общенаучную терминологию.

Категория исполнительского движения является специфической, поэтому не вписывается в область «готовых» решений. Между тем от качества методического сопровождения исполнительской практики во многом зависит эффективность достижения её результатов. Выбор правильной тактики практической работы зависит от верного методологического направления исследований в области исполнительского искусства, в частности изучения феномена исполнительского движения.

Исполнительское движение как понятие, прежде всего, вступает в противоречие с общепсихологической трактовкой категории движения, которое является способом осуществления действия, направленного на разрешение конкретной задачи, и определяет характер или содержание этой задачи [17, с. 447].

Движения с общепсихологической точки зрения служат для выражения действий, поэтому свойства движений могут быть поняты только исходя из этих действий. Движение человека вне действия может быть предметом изучения лишь физиологии двигательного аппарата [Там же].

Становится понятным, что из-за неоднозначного понимания сущности исполнительского движения может быть избран неверный методологический подход, что, в общем, и было сделано: для объяснения закономерностей игры на инструменте была призвана физиология. Впоследствии, когда музыкальное исполнительство стало рассматриваться как психически управляемая деятельность, исполнительские движения стали определяться с общепсихологической точки зрения как «рабочие» [Там же, с. 450], имеющие профессиональную принадлежность. Таким образом, оказалось, что термин «исполнительское движение» более соответствует общепсихологическому понятию «действие» [2, с. 17].

Согласно общепсихологической теории деятельности, действие – это основная единица анализа деятельности. Единицей исполнительской деятельности, следовательно, необходимо считать исполнительское движение. И дело не в том, чтобы привести к единому знаменателю общие и специфические категории, а в том, что современные методы исследования настойчиво требуют выявления особенного с позиции всеобщего [15, с. 17].

Профессия исполнителя, являясь без сомнения творческой [16, с. 153], вписывается в утверждение о том, что творчество – необходимое условие развития материи, и творчество человека – лишь одна из форм материи [15, с. 16-17], следовательно, для исследования исполнительской деятельности общенаучный подход так же необходим, как и изучение её специфики.

Сущность исполнительского движения всегда понималась отечественной исполнительской школой в высокохудожественном смысле этого понятия. Специфичность исполнительских движений, по мнению С. Л. Рубинштейна, обусловлена тем, что данная моторика вырабатывалась в целесообразных действиях, направленных на предмет и приспособленных к воздействиям на него посредством орудий. В нашем случае роль орудия играет инструмент [17, с. 447]. Об этом же пишет М. С. Блок [6, с. 5]: чувство и сознание музыканта в исполнении проявляются в действии посредством рук; характер игровых движений обуславливается не только содержанием переживаний, но и объективными условиями игры на инструменте.

Исходя из сказанного, *исполнительское движение определяется как процесс, направленный на достижение звуковой цели, но обусловленный объективными особенностями игры на инструменте*. Таким образом, данное определение характеризует и общие, и специфические черты исполнительского движения.

Очевидно, что цель исполнительского движения определяется художественным замыслом. Задачи также являются художественными, поскольку все действия направлены на исполнение музыкального сочинения. Вместе с тем характеризуют техническую сторону выполнения движений те операции, музыкальные навыки, которые совершаются автоматически, без участия сознания. И это очень важная характеристика исполнительских движений, потому что с помощью неосознаваемых процессов (навыков) происходит высвобождение сознания [10, с. 68], которое может быть направлено на художественное исполнение.

Таким образом, *исполнительские движения* – это *рабочие движения*, приспособленные к конкретным условиям, в которых протекает исполнительский процесс, имеющие существенное значение для эффективности исполнительской деятельности – не только для максимальной экономии затрат сил, но и для наиболее совершенной, четкой реализации художественного замысла, плана.

Исполнительское движение является по существу синонимом игрового движения и лежит в основе всех инструментальных навыков. Необходимо акцентировать следующие моменты: 1) игровые движения, являясь способом осуществления действия, направленного на разрешение музыкально-художественной задачи и определяющего характер или содержание этой задачи [17, с. 447], не могут быть предметом изучения лишь физиологии двигательного аппарата; 2) игровое действие имеет субъективный характер, т.к. в нём проявляются чувство и сознание музыканта, а характер игровых движений обуславливается содержанием вызвавших их переживаний [6, с. 5]; 3) способ выполнения исполнительского действия связан с объективными условиями игры на определённом инструменте; 4) исполнительское действие – это процесс, направленный на достижение музыкально-художественной (звуковой) цели.

Исследуя специфику исполнительского (игрового) движения, необходимо коротко охарактеризовать концепции Н. А. Бернштейна [3-5], К. Мартинсена [12; 13], О. Ф. Шульпякова [21], В. Ю. Григорьева [11] и М. М. Берляничка [2].

Характерно, что ни один из исследователей не рассматривает проблему игрового движения вне двух вопросов: развития техники и смысловой коррекции движений в процессе занятий. Это свидетельствует о том, что исполнительское движение невозможно даже условно выделить из всей функциональной системы исполнительской техники. Являясь частью системы, движение непременно несёт в себе свойства этой системы, что обуславливает необходимость целостного рассмотрения сразу нескольких явлений. Для подтверждения приведём тезис Я. А. Пономарёва: любая реальность, рассматриваемая как система, всегда входит в состав другой, более сложно организованной системы, по отношению к которой она сама является компонентом [15, с. 20].

Построение исполнительских движений по Н. А. Бернштейну

Основной теоретической базой для понимания специфики игрового движения необходимо считать теорию Н. А. Бернштейна [3-5]. Теория о построении движений опирается на выдвинутый учёным принцип физиологии активности: все живое рождается с активной программой деятельности и всеми силами стремится ее выполнить.

Любому действию предшествует мыслительный процесс. Вначале исполнитель оценивает проблемную ситуацию с помощью своих органов чувств – слуха, мышечных ощущений. Далее определяется цель: к какому звуковому результату необходимо прийти. Происходит мысленное создание модели желаемого звучания, которое трансформируется в двигательную задачу.

Следующий этап – определяется тактика действия, способ достижения необходимого звучания. И только после всех этих умозаключений начинается собственно движение. Но и построение движения, по теории Бернштейна, имеет сложную иерархию и опирается на принцип обратной связи, принцип сенсорной коррекции, которая в процессе занятий на инструменте играет буквально ведущую роль.

Рассмотрим действие принципа обратной связи. Двигательный аппарат музыканта, имеющий большое количество различных степеней свободы, постоянно сталкивается с окружающей средой, в роли которой выступает специфика звукоизвлечения на инструменте и акустика. Это не позволяет построить игровое движение по единой схеме. Музыкант слушает звук, который получился от его прикосновения, сравнивает с внутренним образом необходимого звучания и корректирует движение в соответствии с информацией, поступающей к нему через слух и ощущения рук. То есть музыкант не просто повторяет элементы музыкального текста, он улучшает свои движения, добываясь необходимого звучания или артикуляции.

По теории Н. А. Бернштейна, двигательный акт строится, проходя через пять уровней построения движения, при этом в процессе всегда участвуют все уровни. Один из уровней всегда ведущий и контролирует фоновые уровни, участвующие в данном движении.

Первый уровень обеспечивает подсознательное состояние мышц, которое называют мышечным тонусом. Он характеризует готовность мышц к выполнению действия. Существование этого уровня легко объясняется необходимостью каждого музыканта «разыграться». Часто занятия на инструменте посвящены именно поддержанию этого необходимого тонуса мышц, обеспечению текущей готовности к исполнению. Негативные для исполнения процессы, такие как мышечная дрожь, также происходят на этом первом уровне. Этот же уровень руководит и движением вибрато, чем объясняется произвольное ускорение или замедление этого, казалось бы, чисто художественного элемента.

К первому уровню относится и постановка – рабочая поза музыканта, без которой невозможно не только исполнение, но и игра, и формирование игровых навыков. Без постановки невозможно ни одно многоступенчатое игровое действие. Таким образом, основная функция первого уровня («А») – создание тонуса мышц, необходимого для всей двигательной системы.

Следующий уровень – «В» – получил название уровня штампов. Он выполняет функцию координации, которую в исполнительском движении трудно переоценить. Кроме того, данный уровень обеспечивает точность воспроизведения движения при его повторении, от чего и получил название уровня штампов. Этот уровень, кроме того, позволяет осуществлять движения независимо от меняющейся внешней ситуации. Если бы верные движения не запоминались исполнителем, то игра на инструменте вряд ли была бы возможна. Кроме того, именно с помощью второго уровня действия автоматизируются, предоставляя возможность сосредоточиться на сложных музыкально художественных целях исполнения.

Вместе с тем второй уровень – также фоновый, поскольку не работает в пространстве; эти задачи выполняются на третьем уровне – «С», который назван Н. А. Бернштейном уровнем пространственного поля.

Если уровни «А» и «В» связаны с внутренними ощущениями, то уровень «С» связан с внешней средой движения – пространством. На него «работают» зрение, слух – всё, что увеличивает объем и качество поступающей к исполнителю информации. На данном уровне осуществляются два качества исполнительского движения – метричность и геометричность: оценка расстояний, формирование меткости и точности – всего, что так необходимо в освоении инструментальных навыков. Движения этого уровня имеют целенаправленный, «переместительный» характер, приспособляя движения к пространству.

Четвёртый уровень «D», называемый уровнем действий, выполняет смысловые действия, но в автоматическом режиме, без активного контроля сознания, что объясняет функционирование системы исполнительских навыков.

Все описанные уровни объединяются руководством ведущего уровня – «Е». Он создает мотив для двигательного акта и осуществляет его смысловую коррекцию. Он окончательно приводит результат игрового движения в соответствие с поставленной звуковой задачей.

Подводя итоги, необходимо сказать, что теория Н. А. Бернштейна имеет общеметодологическую ценность для музыкально-исполнительской деятельности. Для понимания специфики игрового движения необходимо разобрать несколько концепций.

Учение о звукотворческой воле К. Мартинсена

Суть учения К. Мартинсена состоит в обосновании теории звукотворческой воли, так называемого «комплекса вундеркинда» [12, с. 19]. Звукотворческая воля – это непосредственная направленность воли слуховой сферы на звуковую цель – клавиатуру или гриф инструмента; при этом в сознании почти не отводится места движениям, в центре сознания находятся только желаемый слухом звук. «Воля слуховой сферы, направленная на звучащую клавишу как на цель, есть как бы верховный повелитель, чьи приказы подлежат неукоснительному выполнению его слугами – моторикой и связанными с ней частями тела» [Там же, с. 23].

Основной проблемой метода К. Мартинсена является «пропасть» между слышимым внутри идеалом и реально возникающим звуком. Перекинуть мост через эту пропасть – самое сложное в деятельности музыканта. Неслучайно основной задачей педагогики, по Мартинсену, является «оснащение» ученика средствами для совершенного «наведения мостов» [13, с. 24].

По теории Мартинсена, творческое начало, «зарождаясь в душе как в своем первоисточнике, превращается в чувство, становится переживанием и перевоплощается в действие» [Там же, с. 21]. В понимании К. Мартинсена, замысел – побуждающая сила, тело – формообразующая; мышлением за фортепиано следует считать способность внутреннего слуха улавливать тончайшие движения души и преобразовывать их в звуковысотные представления.

Игровое движение, по К. Мартинсену, – результат взаимодействия звукотворческой воли с двигательным актом. Несмотря на свою противоречивость, теория К. Мартинсена дала основу для возникновения целого ряда концепций.

Концепция психофизического единства исполнительской техники О. Ф. Шульпякова

О. Ф. Шульпяков строит свою теорию [19; 20; 22] на подробном рассмотрении основных положений Н. А. Бернштейна. Действия музыканта, по мнению О. Ф. Шульпякова, не могут быть ничем иным, как двигательными актами самого высокого и сложного порядка. Совершенство этих движений обуславливается качеством коррекций верхних уровней (по Бернштейну), то есть роль музыкально-слуховых представлений в координационном процессе представляется определяющей.

В противовес тезису К. Мартинсена О. Ф. Шульпяков предполагает, что «наведение мостов» [21, с. 258] между работой психической и физической сфер представляет отнюдь не простую задачу. Опираясь на исследования грузинских психологов, О. Ф. Шульпяков отмечает, что «между музыкальным мышлением, с одной

стороны, и моторикой – с другой, нет и не может быть непосредственной связи, между ними имеется психологическое промежуточное явление, создающее личностную сущность человека» [14, с. 119]. Явление это – установка, такое «целостное состояние личности» [18, с. 50], которое обнаруживается в ее готовности действовать определенным образом. Только формируя психомоторную установку, можно соединить «интонационные потоки», протекающие в сознании и в физическом аппарате исполнителя.

Критикуя К. Мартинсена за провозглашение подчиненной роли игрового движения, Шульпяков обосновывает существование обратной связи: не только техника зависит от художественного замысла, но и сам замысел складывается в значительной степени под воздействием техники. Таким образом, О. Ф. Шульпяков декларирует тезис о полноправном включении действия в творческий процесс.

В связи с тем, что между представляемым звучанием и реальным неизбежно лежит область моторики, в процесс игрового движения «втягиваются» все основные психические функции, связанные с игрой на музыкальном инструменте [21, с. 134].

Таким образом, не воля слуховой сферы управляет всецело исполнительским движением, а воля исполнителя, опирающаяся на правильно организованную технику, и в игровом движении реализуется принцип психофизического единства.

Теория О. Ф. Шульпякова показывает взаимодействие двигательных и художественных сторон игрового процесса, обеспечивающее техническое и художественное единство исполнения.

Теория зонной природы игрового движения В. Ю. Григорьева

Как и предыдущие, концепция В. Ю. Григорьева [11] основывается на том, что проблема игрового движения может рассматриваться лишь в неразрывной связи с конкретными задачами художественного процесса игры на инструменте.

Анализируя специфику игрового движения, В. Ю. Григорьев выводит на передний план проблему управления движением. По теории В. Ю. Григорьева, инструментальное движение отлично от бытового, хотя и использует многие его механизмы, но совершается в пределах самостоятельной сферы сознания и действия, в единой системе «человек – инструмент».

В качестве основного тезиса В. Ю. Григорьев выдвигает вопрос о зоне игровых движений, в пределах которой оно эффективно выполняет свои содержательные функции. Очевидно продолжая концептуальный ход Н. А. Гарбузова [7-9], В. Ю. Григорьев отмечает, что вся деятельность исполнителя имеет определенную зонную природу. Существуют оптимальные зоны держания инструмента и ведения смычка, зона целесообразных, координированных движений, зона художественной интерпретации и т.п.

Границами зоны являются ориентиры, за которыми нарушается свобода и координация движений, а следовательно, усложняется процесс их смысловой направленности. Вопрос об оптимальной двигательной зоне сводится к той области, где движения рук имеют максимальную степень свободы и координации.

В основе «образа игрового движения» [11, с. 71] лежит интенсивное «предслышание» – представление художественно-образного смысла звукового выражения, слитого с возможностями его двигательного воплощения на основе опыта. В «образе движения» соединены цель и средства, форма движений и их содержательная сторона. Создание его требует оптимального «предслышания», «предчувствования», то есть умственного моделирования основных моментов игрового процесса. Таким образом, в решение проблемы игрового движения В. Ю. Григорьев вводит метод антиципации. По теории П. К. Анохина [1], антиципация представляет собой особую форму «опережающего отражения» [Там же, с. 201], при котором в сознании человека формируется образ результата действия, до его реального возникновения.

Предслышание и предощущение играют большую роль не только в организации игрового движения, но и в исполнительской деятельности в целом, так как представляют собой весомый элемент программы деятельности.

Системный подход М. М. Берляничка

По теории М. М. Берляничка [2], исполнительские действия представляют собой простейшие целостные единицы, содержащие элементы образно-художественного, музыкально-слухового и двигательного порядка.

М. М. Берляничка обращает внимание на то, что в процессе обучения игровым движениям формируется сложная, многокомпонентная структура игровых действий, и в связи с этим структура управления исполнительским процессом на начальном этапе ничем не должна отличаться от последующих этапов, когда исполняется сложный репертуар.

Опираясь на теорию В. Ю. Григорьева, М. М. Берляничка оценивает игровые движения музыканта как *новое структурное образование, интегрирующее* определенные свойства бытовых движений, не требующих особой тренировки, и узкоспециализированные свойства профессиональных высокоточных движений, требующих целенаправленного тренинга и постоянного поддержания.

По теории М. М. Берляничка, понятие *общей постановки* целесообразно трактовать широко – как комплекс взаимосвязанных двигательных положений инструмента, корпуса и рук скрипача, а также основных движений, служащих базой формирования исполнительских навыков. Обязательным условием овладения этим комплексом игровых движений является правильная организация *дыхания* – обеспечение нормального для организма дыхательного цикла, не подверженного влиянию ритмического рисунка воспринимаемой музыки.

Другим основополагающим требованием развития комплекса игровых движений М. М. Берляничка считает согласованное и одновременное развитие всех компонентов, то есть *системный подход* к его формированию.

Непременным условием результативности работы над системой игровых движений является *комплексный подход*, опирающийся на целостное, *системное представление* обо всех компонентах общей постановки как единой структуре. Комплексный подход охватывает также проблему взаимосвязанного развития исполнительского мышления и игровых навыков в целом.

Выводы

Анализируя перечисленные концепции, можно сделать вывод о том, что системный подход к исследованию и формированию игровых движений является наиболее перспективным, так как выявляет не только свойства игровых движений как феномена, но и свойства системы, в рамках которой они осуществляются.

Такой подход может опираться на позицию Я. А. Пономарёва: необходимо отказаться от анализа изолированно взятого субъекта и перейти к анализу взаимодействующей системы, которой только и свойственно движение, саморазвитие [15, с. 96]. Такой системой в музыкально-исполнительском искусстве является *исполнительская техника, которую мы определяем как систему организации исполнительских движений, обеспечивающую осуществление художественной, творческой и технической сторон музыкально-исполнительской деятельности в их системном взаимодействии*.

«В мире нет изолированных вещей. Мир – система взаимодействующих систем» [Там же]. Мир искусства – специфическая область, где системный подход к изучению происходящих внутри него процессов представляется методологически наиболее совершенным.

Список литературы

1. Анохин П. К. Системные механизмы высшей нервной деятельности: избр. тр. / АН СССР, Отд-ние физиологии. М.: Наука, 1979. 454 с.
2. Берлянич М. М. Основы воспитания начинающего скрипача: мышление, технология, творчество: учебное пособие. СПб.: Лань, 2000. 256 с.
3. Бернштейн Н. А. О ловкости и ее развитии. М.: Физкультура и спорт, 1991. 288 с.
4. Бернштейн Н. А. О построении движений. М.: Медгиз, 1947. 254 с.
5. Бернштейн Н. А. Физиология движений и активность. М.: Наука, 1990. 492 с.
6. Блок М. С. К вопросу о воспитании музыкально-исполнительской техники // Очерки по методике обучения игре на скрипке. Вопросы техники левой руки скрипача: сборник статей. М.: Музгиз, 1960. С. 3-18.
7. Гарбузов Н. А. Зонная природа динамического слуха. М.: Гос. муз. изд-во, 1955. 107 с.
8. Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха. М. – Л.: Издательство Академии наук СССР, 1948. 86 с.
9. Гарбузов Н. А. Зонная природа темпа и ритма. М. – Л.: Музгиз, 1950. 76 с.
10. Гиппенрейтер Ю. Б. Введение в общую психологию: курс лекций. М.: ЧеРо; Юрайт, 2000. 336 с.
11. Григорьев В. Ю. Некоторые проблемы специфики игрового движения музыканта-исполнителя // Вопросы музыкальной педагогики: сб. статей / сост. В. И. Руденко. М.: Музыка, 1986. Вып. 7. С. 65-80.
12. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / пер. с нем. В. Л. Михелис; ред., примеч. и вступ. ст. Г. М. Когана. М.: Музыка, 1966. 220 с.
13. Мартинсен К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано / предисл. и комм. Л. И. Ройзман. М.: Классика-XXI, 2002. 120 с.
14. Надирашвили Ш. А. Психологическая природа восприятия (с позиций теории установки). Тбилиси: Мецниереба, 1976. 256 с.
15. Пономарев Я. А. Психология творчества. М.: Наука, 1976. 304 с.
16. Ражников В. Г. Исполнительство как творчество // Искусство, музыковедение, музыкальная психология и музыкальная педагогика: учеб. пособие / сост. Э. Б. Абдуллин, Б. М. Целковников. М.: Прометей, 1991. Вып. 1. Ч. 2. С. 153-157.
17. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. СПб.: Питер, 2002. 720 с.
18. Чхартишвили Ш. Проблема бессознательного в советской психологии. Тбилиси: Мецниереба, 1966. 64 с.
19. Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Л.: Музыка, 1986. 128 с.
20. Шульпяков О. Ф. О психофизическом единстве исполнительского искусства // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музыка, 1973. Вып. 12. С. 187-222.
21. Шульпяков О. Ф. Скрипичное исполнительство и педагогика. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2006. 496 с.
22. Шульпяков О. Ф. Техническое развитие музыканта-исполнителя. Проблемы методологии. Л.: Музыка, 1973. 104 с.

CATEGORY OF PERFORMING MOTION IN THE ASPECT OF METHODOLOGICAL PROBLEMS

Ivonina Lyudmila Fedorovna, Associate Professor
Perm State Institute of Culture
ivoninaluda@gmail.com

The article examines the category of performing (playing) motion, suggests a definition of performance technique as a system of performing motions. The author shows the specifics of performing motion providing the analysis of different conceptions, interprets them from the viewpoint of general methodology. Relying on the research findings the author concludes that the most promising approach to studying the categories of performance art is the systemic analysis, which allows identifying not only the features of certain processes but also the features of the system, within which they are implemented.

Key words and phrases: musical performance; performing motion; performance technique; systemic approach; methodology.