

УДК 7

А. М. Князев

ДЕТЕРМИНАЦИЯ И ЕЕ РОЛЬ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЕ МУЗЫКАНТА В ВЫСШЕЙ ШКОЛЕ

В данной статье рассматривается эволюция детерминации, взаимодействие и взаимосвязь составляющих исполнительской культуры музыканта в высшей школе.

Ключевые слова: детерминация, причина, обусловленность, каузальность, методология, категории, концепция, музыкальная знаковость, актуализация.

А. М. Knyazev

DETERMINATION AND ITS ROLE IN THE PERFORMING CULTURE OF MUSICIAN IN HIGHER EDUCATION

This article discusses the evolution of determination, cooperation, and interconnection of components of musicians' performing culture in higher education.

Keywords: determination, cause, conditionality, causality, methodology, category, concept, musical signification, actualization.

Термин **детерминация** (от лат. *determinatio* – ограничение, определение) был впервые введен в научный оборот в области биологии немецким ученым К. Гайдером в 1900 г. Используется для обозначения ситуации, когда одно свойство, событие, явление оказывает определяющее влияние на другое свойство, событие, явление.

Безотносительно к биологии понятие «детерминация» используется в работах по философским проблемам теории вероятностей (А. С. Кравец), по методам анализа данных (В. А. Устинов, А. Ф. Феллингер). Понятие «детерминация» является ключевым в *анализе детерминационном*, где оно приобретает точный формальный смысл [13, с. 117].

Значение детерминизма как существенного компонента научного миропонимания, эффективного методологического принципа исследования делает особенно актуальным анализ категориального аппарата учения о детерминизме. В связи с этим обращает на себя внимание факт многозначности самого термина «детерминизм» и других связанных с ним терминов.

Нельзя не видеть, что в детерминизме, пожалуй, как ни в каком другом философском учении, немало сложностей обусловлено «разноточениями» в терминологии. Это относится и к самому понятию детерминизма, и к понятию причинности, составляющему важный элемент категориального аппарата философской теории детерминизма. Американский историк науки Т. Кун справедливо полагает, что, «анализируя понятие причины, историк и философ должен более чем обычно учитывать нюансы языка и употребления данного понятия» [9, с. 8].

Вопросы терминологии в науке иногда могут показаться несущественными, второстепенными, но это совсем не так, тем более, если речь идет о формировании теории. Без

точного и однозначного языка, будь то язык науки или язык обыденной речи, невозможно никакое знание, в том числе и философское. Один из основоположников физики XX в., Н. Бор, неоднократно подчеркивал важность «однозначного применения» понятий, необходимую «для объективного описания однозначности определений», отмечая трудности познания, возникающие «из-за того, что словам иногда придается различный смысл» [3, с. 35, 96, 147]. Характерно, что известная эволюция взглядов Бора на применимость принципа причинности в атомной физике (от негативного отношения к позитивному) связана, как отмечает и В. А. Фок, с вопросами уточнения терминологии [16, с. 8].

Однозначность понятия – неперемное условие адекватности и эффективности научного языка. Особенно это относится к категориям – наиболее общим, фундаментальным понятиям. То или иное определение категории, к тому же, имеет значение для методологических возможностей категории, для установления принципов познания. Принципом выступает та или иная категория, закон либо учение в целом в определенной ситуации, используемые в методологической функции в качестве исходного положения для проведения исследований [5, с. 48]. Определение категории детерминизма существенно и для уяснения того, что понимается в науке под принципом детерминизма. При этом следует учитывать эволюцию понятий детерминизма, на которую важнейшее влияние оказывал и продолжает оказывать прогресс естествознания.

Понятие детерминизма прошло определенный путь развития, в ходе которого менялось его содержание и значение. Это естественно: изменяются не только вещи окружающей материальной действительности, но и понятия. Встречающиеся в на-

стоящее время разные значения термина «детерминизм» связаны с этапами его развития. Кроме того, данный термин употребляется в естествознании в значении, не совпадающем с пониманием детерминизма как философской категории. Мы не собираемся подробно проследить эволюцию идеи детерминизма в философии и науке, а хотим обратить лишь внимание на ее характерные особенности [6, с. 35].

Сама идея детерминации существует издавна и была представлена широко уже в античной философии и науке, поэтому мы можем ретроспективно называть детерминизмом древние концепции, хотя термин «детерминизм» более позднего происхождения. В средневековой логике под детерминацией понимался вид логического определения понятия: добавление признаков к родовому понятию для образования более ограниченно-го по объему видового понятия. Логическая операция образования менее общих понятий из более общих путем прибавления к последним некоторых признаков и в современной логике носит название детерминации (ограничения). Она противостоит обратной операции образования более общих понятий из менее общих – генерализации (обобщения).

С XVII в. понятие детерминизма употреблялось в общефилософском смысле для характеристики действительности. Причем, в течение довольно длительного времени оно использовалось в области этики и означало определенность морального выбора, обусловленность внешними обстоятельствами воли человека и его поведения. Понятие это связывалось с причинностью и противопоставлялось «свободе воли». Позднее стали говорить и о детерминизме природы, и данное понятие стало широко употребляться в физике, биологии и других частных науках. Детерминизм перешел в естествознание из философии, как отмечал Ф. Энгельс [11, с. 533].

Однако закрепление за понятием детерминизма всеобщего значения, распространение его на все явления окружающего мира произошло сравнительно недавно. Долгое время сфера этики оставалась главным, если не единственным, полем приложения понятия детерминизма. Этот факт, кстати говоря, является одним из аргументов в пользу того, что понятия детерминизма и причинности (каузальности) отнюдь не тождественны, о чем мы ниже будем говорить подробнее. Понятие причинности даже тогда, когда его использовали в этике, наряду с понятием детерминизма, применялось в науках о природе, независимо от последнего понятия. Лишь позднее стали отождествляться эти два понятия. И сейчас в западной философии категория детерминизма довольно часто применяется именно в этике, и традиционно «парной» для детерминизма категорией (в качестве его антипода) выступает категория свободы воли.

Таким образом термин «детерминизм» пришел в физику. При этом в содержание рассматриваемой категории вошло учение о причинности, которое существовало в философии. Причинность – значительно более раннее понятие, чем детерминизм. Издавна ответы на вопросы об обусловливаемости, определяемости вещей, событий, поступков сводились к выяснению (реальному или мнимому) причин происходящего. По словам В. И. Ленина, «тысячелетия прошли с тех пор, как зародилась идея «связи всего», «цепи причин». Сравнение того, как в истории человеческой мысли понимались эти причины, дало бы теорию познания бесспорно доказательную» [10, с. 311].

На протяжении многих веков господствовало мнение, что выяснение обусловленности вещи либо события – значит действительности, – которые содержались в мифах, было связано с установлением причин,

с указанием на генезис этиологической (от греческого *aitia* – причина) функции мифа [8, с. 39–40].

В философии Аристотеля, энциклопедическом учении античности, были выделены четыре вида причин, которые характерны для всего средневекового знания. Это «материальная причина» – материя, «формальная причина» – форма, «действующая причина» – то, что производит внешнее действие, и «конечная причина», под которой имелась в виду цель. Судьба каждого из четырех видов причин сложилась в истории науки и философии по-разному. Развивающееся естествознание Нового времени (XVI–XVII вв.), **стремясь к научному, опирающемуся на опыт, а не к вербальному, чисто словесному объяснению зависимости вещей и событий, приняло и включило в методологию науки лишь действующую причину.** Только последнюю оказалось возможным эмпирически обнаружить, исследовать, использовать знания о ней в практической деятельности.

Формальную и конечную причины Аристотель и особенно его средневековые истолкователи – схоласты понимали идеалистически, а материю сводили лишь к пассивному субстрату вещей. Это определило уменьшение видов причин в естествознании и философских учениях Нового времени, представители которого занимали антисхоластические позиции.

Основоположник английского материализма Ф. Бэкон, отводя важное место познанию причин, признавал материю, форму, действующую и конечную причины, то есть аристотелевскую классификацию. Однако он не считал возможным применять все эти понятия для характеристики природы, резко выступая против теологического рассмотрения явлений природы, с точки зрения конечных причин (греч. *teleos* – достигший цели). Исследование конечных причин, по мне-

нию Бэкона, бесполезно. Как пишет Гегель, «этот взгляд противодействовал бессмысленному суевию» [4, с. 533].

«Конечная причина» и «действующая причина» Аристотеля породили два враждующих направления в объяснении зависимости хода событий. В современном понимании причина – это только действующая причина, в связи с чем само терминологическое обозначение причины «действующей» оказывается излишним. На это обращал внимание Ф. Энгельс, заметивший, что у причин «не прибавляется решительно никакого нового определения, а лишь вносящий путаницу элемент в том случае, если мы их называем действующими причинами. Причина, которая действует, не есть вовсе причина [12, с. 569–570].

Обобщенное понимание детерминизма выявляет родство идей взаимосвязи. Детерминизм – как философское учение о зависимости вещей, событий, процессов от тех факторов, которыми они определены в своем существовании и измерении, которые ответственны за характеризующие их признаки.

Детерминизм выступает в рамках одной из глубоких концепций диалектики – концепции взаимосвязи всего сущего, имеющей важное методологическое значение. Заявляя в одном из писем (1919 г.) о своем несогласии с пессимистической оценкой познания, А. Эйнштейн писал: «Способность ясно видеть взаимосвязи принадлежит к самым прекрасным ощущениям в жизни» [17, с. 11].

Детерминизм связан с положением о всеобщей взаимосвязи вещей, но не тождествен ему: он выражает активную сторону взаимосвязи. Ближе всего понятие детерминизма стоит к понятию взаимодействия, которое характеризует механизм взаимосвязи. Однако это различные понятия: взаимодействие вещей и событий составляет основу их детерминации, а последняя – одну из сторон взаи-

модействия. Причем при анализе действия детерминации всегда выявляются действующие в определенном направлении факторы. В этом смысле детерминизм выступает как характеристика связей направленного взаимодействия [13, с. 52].

На современном этапе развития познания можно отметить дальнейшую эволюцию понятия детерминизма, идущую в направлении его большего обобщения. Выявление того, что называется статистической детерминацией, есть фактически установление не нового вида или типа детерминации, а нового способа ее осуществления, новой формы реализации. Вид детерминации остался тем же самым (причинность), но было выявлено, что причинение может существовать в форме как динамических (однозначных), так и статистических законов. В настоящее время становится вопрос не только об обогащении нашего знания о различных способах детерминации (к которым добавляется, в частности, различие физического и информационного способов детерминации), но и о выявлении разных видов и типов детерминизма. Это позволяет говорить о втором этапе развития учения о детерминизме в течение жизни одного поколения.

Детерминизм культурный – концепция, согласно которой (1) явления духовной культуры играют определенную роль в развитии общества; (2) культура рассматривается как относительно автономное образование, независимо от других сфер жизни. Детерминизм культурный характеризуется, как правило, чрезмерно широким толкованием понятия культуры, под которой обычно понимается «совокупность общеразделяемых символов и значений», включающая в содержание фундаментальные общественные идеи и ценности, обычаи и традиции и т. п. [13, с. 118].

В культуре может фиксироваться способ жизнедеятельности отдельного индивида

(личная культура), социальные группы (например, культура класса) или всего общества в целом.

Основным требованием педагогики высшей школы на современном этапе является ориентация на образ культуры как среды, «растящей и питающей» личность, как диалога и взаимопорождения прошлых, настоящих и будущих культур, то есть – на культуросообразность образования. Данное требование актуально и для системы высшего образования педагога-музыканта, исполнителя. Именно культурообразованность образования должна помочь будущему музыканту-исполнителю избежать узко понимаемого профессионализма.

Процесс подготовки на музыкально-педагогических факультетах вузов отличается, как известно, сложностью и многосоставностью. Вместе с тем, несмотря на это, в ней имеется область, содержание которой позволяет наиболее полно реализовать идею культурообразности образования в процессе профессиональной подготовки будущего педагога-музыканта, исполнителя. Это область историко-теоретической, музыковедческой подготовки, «педагогического музыкознания». Именно курс историко-теоретической подготовки (в состав которого входят такие предметы, как «Музыкальная этнография», «История музыки», «Гармония», «Анализ музыкальных произведений», «Полифония» и ряд других) должен выполнять роль интегрирующего начала, давать целостные и в то же время дифференцированные представления о глубинных процессах развития музыкальной культуры как подсистемы художественной культуры, раскрывать проблемы исторической преемственности и поступательного обновления содержания музыкального искусства, его выразительных средств, жанров и форм. Иными словами, совокупность понятий, терминов, представ-

лений теоретического музыкознания служит той научной призмой, которая в условиях историко-теоретической подготовки в вузе преломляет мир музыкальной культуры.

В музыкальном воображении и композитора, и исполнителя, и слушателя одной из существенных составляющих является игра. Крупнейший исследователь роли игры в культуре Йохан Хейзинга в книге «Человек играющий» пишет: «Игра – это свободно избранное действие или деятельность, которые избираются в условных границах времени и пространства... Цель игры – в ней самой, она сопровождается чувством напряжения и радости и сознанием «инакости существования», отличного от «обыденной жизни».

Игра всегда опирается на следование жестким правилам, без которых она не может существовать. И в то же время в их рамках предполагается полная раскованность фантазии и свобода творческой самореализации. Соотнося игру и музыку, нетрудно заметить их сходство.

Музыка любого стиля и любого художника всегда опирается на определенный набор норм и правил, по которым наш слух определяет национальную, стилевую и авторскую принадлежность сочинения.

С другой стороны, само существование этих порой очень строгих и жестких правил и норм совершенно не стесняет композитора, не ограничивает его фантазии, о чем свидетельствует музыкальное творчество всех времен и народов. Сам Хейзинга был убежден, что «законы игры действуют вне норм разума, долга и истины» и «то же верно для музыки». Поэтому «в основе любой музыкальной деятельности лежит игра... Служит ли музыка развлечению и радости или стремится выразить высокую красоту, или имеет священное литургическое значение – она остается игрой».

Музыкальная игра обусловлена художественным образом.

Начальная стадия построения концепции художественно-образного содержания музыкальной пьесы предполагает, прежде всего, осознание исполнительских задач. Соответственно тому, что «прочитывает» музыкант в нотной записи, в его воображении зарождается звуковой образ. Полноценное художественное раскрытие образного содержания музыкального произведения является центральной проблемой исполнительского искусства. Музыкальное произведение (в отличие от итогового продукта таких видов искусства, как живопись, скульптура, литература) не является по своей природе самостоятельно функционирующим результатом художественного творчества. Оно вручает свою судьбу в руки музыканта-исполнителя и полностью подчиняется его прочтению, пониманию, художественному вкусу. Без исполнительского искусства музыка существовать не может.

Звучащий музыкальный образ является синтетическим продуктом деятельности воображения двух человеческих индивидуальностей – композитора и исполнителя. Созданная композитором музыка продолжает свое дальнейшее существование как бы самостоятельно. Поэтому так велика роль исполнителя в процессе интерпретации. Интерпретация раскрывает норму и может ее нарушать.

Интерпретация – это сложный процесс активизации человеческой психики, который, как любое проявление, отражающее субъективные качества личности, имеет неисчерпаемое количество вариантов реализации. «Это особый процесс, живой и многоликий, разнообразный по формам и способам своего существования; то он протекает в сфере сознания и прерывается, не найдя выхода в реальность; то обретает частично адекватные себе материальные формы, но так и не вы-

растает в законченное художественное целое; то складывается стремительно и почти одно-моментно, выливаясь в материальную плоть; то зреет медленно и трудно, многократно меняя свою структуру и сущность» [7, с. 98].

Творческий смысл музыкально-исполнительской деятельности подчеркивали многие выдающиеся музыканты. Вот что писал по этому поводу известный русский композитор и музыкальный критик А. Н. Серов: «Великая тайна великих исполнителей в том, что они исполняемое силою своего таланта освещают изнутри, просветляют, влагают туда целый мир из своей собственной души, оставаясь между тем в высшей степени объективными, и даже чем сильнее эта объективность, тем больше и новизны является каждый раз в осуществлении...данной музыки» [15, с. 132].

Носителем авторских намерений в этом акте ознакомления с музыкой служит нотная запись музыкального произведения, которая, являясь посредником между композитором и исполнителем, при помощи знаковой символики отражает объективное содержание авторского замысла и общее направление авторской логики развития художественного образа.

Следует отметить, что нотная страница доносит до исполнителя многие грани авторского замысла (например, форму, темп, метр, динамику, исполнительские указания, фразировку, артикуляционные указания и т. д., а часто и программное содержание пьесы, ее название). Однако все эти данные указывают лишь общее направление развития музыкального образа. Запись знаков агогики, динамики, артикуляции, а также темповых обозначений не отражает точного авторского понимания этих средств выразительности. Каждый элемент нотного текста может быть расшифрован разными исполнителями по-разному. Поэтому, читая нотную

запись, исполнитель всегда бывает поставлен перед выбором вариантов трактовки музыкального произведения.

Наверное, следует согласиться с тем, что нотная запись достаточно схематична и позволяет «установить лишь важнейшие черты музыкального произведения как системы. Непосредственно в нотном тексте точно закреплены лишь те стороны авторского замысла, которые материализованы в звуковысотных соотношениях» [7, с. 141]. Лишь детальное рассмотрение музыки, опора на богатый личностный слуховой опыт и теоретические знания помогут музыканту-исполнителю проникнуть «сквозь текст в подтекст», создать план «драматического сквозного действия» музыкального произведения.

Сложный процесс становления исполнительской концепции от момента ее зарождения в сознании в виде общего эмоционального ощущения музыки до ярко конкретных обобщенных образов актуализации произведения требует от музыканта-исполнителя активной поисковой деятельности, в ходе которой обязательно применяются и совершенствуются знания, обогащаются индивидуальные приемы и методы работы, углубляется способность к аналитической деятельности, открывающей пути к практическим находкам. Этот емкий и многоликий созидательный акт целиком и полностью является отражением творческих функциональных возможностей внутренне-слуховой сферы музыканта-исполнителя, базируется на ее активизации и, кроме способности к предвосхищению логической последовательности звучания, включает также такие чисто исполнительские компоненты, как инициативный подход к трактовке идейно-образного содержания музыкального произведения и умение оберегать свою исполнительскую концепцию от налета слуховых штампов.

Раскрывая музыкальный образ наиболее близкими его художественной и личностной индивидуальности выразительными средствами, музыкант-исполнитель в слуховом воображении строит свой собственный вариант прочтения музыкального произведения. «Замороженные» в нотной символике чувства, мысли и идеи композитора исполнитель сможет «растопить» лишь теплотой своего творческого воображения, опирающегося на активность слуха, музыкальный и жизненный опыт, специальные знания и общую культуру», отмечает Л. Баренбойм [2, с. 90].

Эмоциональный мир исполнителя, уровень его общей и музыкальной культуры, психологические особенности его личности, окружающая его жизнь, социальные условия, историческая и этническая почва, на которой он вырос, – все это вступает во взаимодействие с результатом его деятельности. Вся эта взаимосвязь и взаимодействие этих явлений обуславливается приемами интерпретации и детерминируется в исполнительскую культуру, а она в свою очередь отражает качественную сторону произведения исполненного музыкантом.

В общении с результатом подлинного творчества как с чем-то совершенно новым, сотворенным впервые в результате божественной игры свободного воображения, с уникальным объектом духа и мысли рождается сотворчество слушателя (в котором, может быть, с еще большей энергией расцветает воображение) с его верным спутником – фантазией.

Результат игры слушательского воображения по большей части известен. Он чаще всего выражается в традиционном выдумывании каких-либо сюжетов под аккомпанемент музыки. Другая форма слушательского фантазирования менее предметна. Она основана на воображении эмоционально-

интеллектуального воображения, которое стимулируется непосредственными слуховыми впечатлениями. С одной стороны, оно обусловлено всем жизненным и умственным опытом и в этом становится как бы частью духовного существования слушателя, присваивается им. А с другой – такое восприятие есть продукт свободной игры чистого воображения.

Как показывает практика, такое свободное фантазирование при наличии определенного опыта слушания музыки и некоторого запаса музыкальных впечатлений позволяет многое услышать и понять в сочинении, причем понимание это будет находиться, по крайней мере, внутри поля смысла, очерченного его автором.

Во время концертного выступления между музыкантом-исполнителем и слушателями открывается канал прямой и обратной связи. В этом смысле детерминизм выступает как характеристика связей направленного действия.

В настоящее время у студентов вуза появилась довольно большая возможность участия в концертных выступлениях как внутри вуза, так и за его пределами, а также в конкурсах исполнителей, что повышает и оттачивает их мастерство, исполнительскую культуру.

В современном обществе и в музыкальном образовании сложились довольно устойчивые стереотипы человека, профессионально работающего в сфере музыки. Учитывая эти установки, попытаемся создать модель студента музыкального вуза.

Среди параметров, выделяются такие, как мотивация в учебном процессе, направленность обучения на педагогическую и концертную деятельность, исполнительскую культуру, артистичность, коммуникативность, а также востребованность специалистов данной профессии по окончании вуза.

Литература

1. Аскин Я. Ф. Принципы в системе философского знания.– Саратов, 1972.
2. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л., 1974.
3. Бор Н. Атомная физика и человеческое познание. – М., 1961. – С. 35, 96, 147.
4. Гегель. Соч. – М.; Л., 1935. – Т. XI. – С. 533.
5. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации // Философский анализ. – Новосибирск, 1982.
6. Иванов В. Г. Детерминизм в философии и физике. – Л., 1974.
7. Каузова А. Г. Николаева А. И. Теория и методика обучения игре на фортепиано. – М.: Владос, 2001. – 368 с.
8. Кессиди Ф. Х. От мифа к логосу. – М., 1972. – С. 39–40.
9. Kuhn. Les notions de causalite dans le developpements de la physique. – Les theories de la causalite. – Paris, 1971. – P. 8.
10. Ленин В. И. Полн. собр. соч. – Т. 29. – С. 311.
11. Маркс К. и Фридрих Э. Соч. – Т. 20. – С. 553.
12. Маркс К. и Фридрих Э. Соч. – Т. 20. – С. 569–570.
13. Российская социологическая энциклопедия / под общ. ред. академика РАН Г. В. Осипова. – М., 1998. – 240 с.
14. Сейдулаев Р. С. Концепция причинности и ее функции в физике. – Новосибирск, 1973. – С. 52.
15. Серов А. Н. Воспоминания о Глинке // Избр. ст. – М.; Л., 1950. – Т. 1.
16. Фок В. А. Атомная физика и человеческое познание / Предисл. Н. Бор. – М., 1961. – С. 8.
17. Эйнштейновский сборник, 1971. – М., 1972. – С. 11.