

Природа музыкального мышления: композиторский аспект

Основной задачей в изучении феномена музыкального мышления представляется определение базовых теоретических структур музыковедческого исследования в данной проблемной области, прослеживание эволюции проблемы мышления в музыкознании.

Отправным пунктом в данной направлении дискурсивного анализа может служить то, что в определении природы и функций музыкального мышления ведущими становятся две тенденции, обусловленные сложно-составным происхождением данного феномена. Первая связана с рассмотрением музыкального мышления как одного из видов мышления, соответственно, с вопросами о взаимодействии мышления и сознания в человеческом фило- и онтогенезе; вторая обращена к специфике, особенностям, закономерностям музыкального творчества, позволяет выделять особое явление «музыкальности мышления» в качестве эквивалента интенциональности, ключевого смыслообразующего момента в деятельности человеческого сознания. Сближение данных тенденций на современном этапе эволюции проблемы музыкального мышления свидетельствует об интердисциплинарной активности и результативности музыковедческой мысли.

Признание широты и глубины процесса музыкального мышления ведет к постановке вопроса об особой сложности его понимания как многокомпонентной сферы музыкального сознания. Условное разделение данной сферы подсказано функциональным разделением самого музыкального творчества – выявлением его композиторской, исполнительской и музыковедческой сторон, которые могут определяться как интерпретативные факторы музыкального мышления.

Характеризуя проблему музыкального мышления, современные исследователи исходят из ее широких оснований, связанных с источниками, формами и направлениями креативной деятельности человека (см., напр.,

[4]), следовательно, с природой человеческого мышления в его целостности, как особого биосоциального феномена. Главное внимание при этом отводится определению компонентов и уровней мышления как познавательно-оценочной работы сознания, в которой приоритеты интеллектуальной сферы не отменяют, а даже усиливают активность чувственного познания, в том числе, и обусловленного практическими потребностями.

Совершенно очевидно, что закономерности человеческого мышления обусловлены теми потребностями и возможностями сознания человека, которые определяют его «смысловые настройки», то есть направленностью на смысл, на осмысляющие формы воспроизведения действительности, всей системы жизненной активности человеческого субъекта. Данная направленность приобретает доминирующую роль, автономный знаковый характер в процессах художественного творчества.

Специфика мышления в искусстве может выявляться на основе *трех теоретических предпосылок*.

Прежде всего, и в искусстве человек мыслит о том, что необходимо ему с точки зрения жизненной, социально-исторической целесообразности, то есть художественное мышление не сужает, напротив, расширяет предметное содержание человеческого мышления, поскольку позволяет наделять ценностно-смысловыми свойствами известные многообразные ряды жизненных явлений, обстоятельств и обогащать данные ряды новыми, вне искусства не замеченными, факторами, условиями становления, жизненного самостояния человеческой личности.

Поэтому и в музыкальном мышлении можно находить широкий процесс обобщенного, опосредованного отражения действительности, обнаруживающий себя как единство способов чувственного познания и интеллектуально-логических норм в контексте целесообразной практической деятельности человека. С данной стороны в музыкальном мышлении вполне справедливо находить одну из высших форм активного отражения

объективной реальности, обусловленной познанием существующих связей и отношений предметов и явлений; однако не менее справедливо связывать его с созданием новых идей, со специфическим художественным прогнозированием событий и действий [6].

Д. Кирнарская отмечает, что анализ литературы по проблемам музыкального мышления позволяет говорить о двух крупных направлениях этой сферы исследования. Одно из них опирается на позиции широкого круга гуманитарных дисциплин – философии, эстетики, социологии, психологии и т. д., тем самым открывая возможности изучения музыкального мышления как одного из видов мышления вообще. Второе исходит из достижений науки о музыке, позволяющей выделять специфические закономерности самого музыкального искусства, следовательно, находить особые музыкальные стороны процесса мышления, а в самом феномене мышления открывать музыкальные свойства. Во втором направлении выделяется исследование М. Бонфельда, которое вводит ряд общих понятий, способных становиться категориальным регулятором теории музыкального мышления, а именно: выделяет мышление музыкой, мышление в музыке, музыку как мышление и мышление как музыку [1, с. 116–119].

Методологически значимым является следующее развернутое умозаключение М. Бонфельда, который полагает, что «музыка демонстрирует совершенно специфическую область смысла», которая подвластна только музыкальным способам означения: «При том, что каждый вид искусства связан какими-то сущностными сторонами с духовно-интеллектуальным миром человека, и гармоническое развитие немислимо без участия всех видов творчества, музыка обладает особыми, уникальными возможностями непосредственного воздействия на человеческую психику. Это обусловлено тремя причинами. 1) Музыка ближе других видов искусства находится к континуальному мышлению в силу наибольшей отвлеченности от предметных реалий внехудожественного мира, с одной стороны, а с другой – благодаря ярко выраженной непрерывности самой ее

художественной ткани, не имеющей аналогов в других видах творчества (даже спектакль или кинофильм допускает разделение на несколько серий с продолжительными перерывами между ними; музыку же нельзя прервать и на секунду без ущерба для ее смысла). 2) Музыка... непосредственно соприкасается с абстрактно-мыслительным процессом как его аналог иногда еще до осмысления семантики субзнакового слоя. 3) Музыка обладает и непосредственным эмоциональным воздействием как чувственно-акустический сигнал, как воплощенная красота звучания. Таким образом, музыка, воздействуя непосредственно на сферу дискретного мышления, на мотивирующую сферу и сферу континуального мышления..., оказывается в состоянии пробудить и гармонизировать своим влиянием все сферы человеческого духа, превратить человеческое мышление в мышление как музыку, то есть усовершенствовать личность – а это и есть конечная цель музыкального искусства как самого сокровенного, наиболее интимно связанного с внутренним миром» [1, с. 119].

Позиции М. Бонфельда представляются нам наиболее продуктивными в изучении форм и способов музыкального мышления, его особой поэтики. В то же время, они позволяют выделять вторую теоретическую предпосылку исследования музыки как одной из форм художественного мышления, а именно – указывают на важность определения собственной предметной сферы музыкального творчества, которая обусловлена спецификой средств музыкального выражения, следовательно, знаковой природой музыкального искусства. Имманентная предметность музыки подразумевает и самостоятельность логических инструментов музыкального познания, и художественную автономию формообразующих музыкальных приемов, то есть обсуждение музыки как языка и речевого устройства, включающего особые механизмы межличностной коммуникации. Принципиальную важность приобретает и тот известный теоретический постулат, что вне границ искусства музыкальная речь как способ коммуникации не

существует, что музыка копирует и воспроизводит самое себя, не нуждается в переводе и не допускает его, равноценна только себе самой и т. д.

Полностью соглашаясь с данными подходами к познавательно-ценностному строению музыкального творчества, позволим себе уточнить, что, кроме названных М. Бонфельдом корреляций понятий мышления и музыки, существенную роль в развитии и теоретической экспликации феномена музыкального мышления приобретает и *категория мышления о музыке*, причем актуальна она не только для музыковедов, хотя в музыковедческой деятельности становится главным институциональным профессиональным показателем. О музыке, так или иначе, мыслят и композиторы, и музыканты-исполнители; мышление о музыке может выражаться не только в вербальных, но и в музыкальных формах, становясь *мышлением музыкой о музыке*. Именно мышление о музыке позволяет находить опорные моменты, уровни и главные факторы процесса музыкального мышления, то есть обладает высоким потенциалом рефлексивности.

В целом, на основе дефинитивных позиций М. Бонфельда эти факторы могут быть понятийно уточнены как мышление музыкой – музыка как мышление (композиторский аспект), мышление в музыке – мышление вместе с музыкой (исполнительский аспект), мышление о музыке (музыковедческий аспект); *суммарно данные понятия способны воссоздавать содержательный объем категории музыкального мышления*. Важна именно взаимосвязь выделенных аспектов музыкального мышления как необходимых интерпретативных факторов музыкального творчества, поскольку она выступает основой музыкального понимания.

О всем, что существует в мире, музыка мыслит по своему, таким образом создавая новые качественные познавательно-ценностные, имманентно-логические пути воспроизведения отношений к смысловым координатам человеческой жизни, открывая и новые эти координаты. Именно этим руководствовался Б. Асафьев, развивая свое учение об

интонируемом смысле музыки, определяя *интонацию как центральный, базовый элемент музыкальной речи, смысловую первооснову музыки, звуково-выраженную мысль.*

Как справедливо пишет Д. Кирнарская, подход Б. Асафьева к проблеме музыкального мышления, к интонации как субстанциональной основе этого мышления имеет без преувеличения историческое значение, и по сегодняшний день является доминирующим в большинстве теоретических концепций, поскольку позволяет выводить творчество музыки на уровень высших интеллектуальных проявлений человеческого сознания. На взгляд Б. Асафьева, как общечеловеческое мышление неразрывно связано с речью, опредмечивающей это мышление, так и музыкальное мышление выявляет себя в музыкальной речи, благодаря которой создается творческая общность между композитором-исполнителем-слушателем, устанавливается духовное общение; следовательно, музыкальное мышление обнаруживает себя в особых языковых формах, определяет значение музыкального языка как одного из необходимых языков человеческого сознания.

Как и Б. Асафьев, Б. Яворский изучал речевые аспекты музыкального мышления, то есть рассматривал музыкальное творчество как форму коммуникации, перерастающую в систему способов и правил духовного общения людей между собой. В связи с этим Б. Яворский развивает и свою теорию ладового ритма, и свою концепцию музыкального синтаксиса, послужившую активной разработке в трудах Л. Мазеля, Е. Назайкинского, В. Медушевского.

В работах Л. Мазеля отметим, как наиболее весомые для становления теории музыкального мышления, три понятийных направления. Во-первых, данный автор настаивает на важности понятия образа, обосновывает данное понятие как указывающее на основную семантическую и структурную единицу художественного мышления, включая музыкальное. Исследователь подчеркивал, что художественный образ есть некое обобщение, данное через конкретное, чувственно воспринимаемое явление, в частности, явление

музыкального искусства (произведение композитора, интерпретированное и воссозданное в реальном звучании музыкантом-исполнителем или исполнительским коллективом), причем данное обобщение жизненных явлений в художественном образе связано с особой концентрацией, сгущением, заострением их типичных черт, что приводит к яркому, впечатляющему характеру, путь к которой (концентрации) прокладывается интеллектом, чутьем и мастерством художника, его творческим воображением, фантазией, позволяющими создавать нечто ранее не существовавшее, новое [8].

Во-вторых, Л. Мазель обращает внимание на то, что музыкальное мышление выявляет человеческую личность во всей ее полноте, обнаруживает себя на различных этажах психики, задействуя эмоции и интеллект, уходя на самые глубины подсознания и восходя на вершины сознания (см. об этом: [9, с. 231]).

В-третьих, исследователь указывает на необходимость рассматривать феномен музыкального мышления в связи с категорией музыкального языка, отмечая, что язык является субстанциональной основой образования, становления, развития мыслей, а «всю совокупность исторически сложившихся средств музыкальной выразительности часто называют музыкальным языком», что обусловлено во многих отношениях сравнением «выразительных средств музыки, служащих передаче ее идейно-художественного содержания, со средствами словесного языка, служащими выражению мыслей, передаче мыслей». Таким образом, актуальной остается задача выработки адекватных специфике музыкального языка критериев его изучения и научной оценки.

В исследованиях Е. Назайкинского, В. Медушевского, М. Арановского последовательно обнаруживается особая природа музыкального воздействия и восприятия, подчеркивается, что музыкальное мышление – сложный многокомпонентный психологический процесс познания и оценки музыкального произведения. В. Медушевский вводит термин «музыкальное

восприятие-мышление», который указывает на то, что внимание этого музыковеда сосредоточено на особенностях понимания результатов художественного творчества в музыке, в связи с чем определяются жанровые и стилевые константы музыкального академического искусства, его исторический, жизненный коммуникативный контексты.

В. Медушевский, развивая семантический подход к анализу музыкальных произведений, выделяет два плана содержания музыкальной композиции – ближайшие и дальнейшие (далевые, в терминологии М. Бахтина) значения, как сферы известного, понятного, закрепленного в интонационной форме музыки и глубинного, своеобразно зашифрованного, открывающегося путем изучения деривации значений и их знаковых носителей.

Так или иначе, но все названные авторы приходят к необходимости изучать знаковое строение музыки и обусловленные им семантические «поля» звучащих музыкальных синтагм.

Поиски структурно-смысловых атрибутов музыкального мышления приводят музыковедов к изучению понятия о музыкальном смысле, музыкальном значении, следовательно, к признанию действенности семиотического изучения музыки, поскольку вне него невозможно установить дефиниции музыкально-языкового содержания.

М. Каган также ратует за семиотические аспекты проблемы музыкального языка, как ведущие к прояснению вопросов о музыкальном мышлении. По его словам, «трактовка музыки как особого языка, родственного языку слов, но и существенно от него отличающегося, могла стать на прочную научную основу лишь с развитием семиотики – новой науки, сделавшей своим предметом общие законы хранения и передачи информации, для которых словесные средства оказывались лишь одним из многих коммуникативных каналов; музыка должна была рассматриваться в этом свете как другой, несловесный, хотя и легко соединяющийся со словесным, язык человеческого общения» [5, с. 42].

Таким образом, исходя из положений музыковедческих работ, признанных фундаментальными в методологическом отношении в области проблемы музыкального мышления, можно прийти к выводу, что музыка, как художественное явление, расположена между смысловым содержанием сознания и знаковыми способами его выражения; учитывая важность названных процессов в ее социально-историческом становлении и функционировании, она должна изучаться с позиции их единства и *различий*. Такой подход – назовем его феноменолого-семантическим – позволяет определять природу музыкального смысла и способы его претворения в звучании музыкальной композиции, однако здесь возникают свои трудности, связанные с необходимостью преодоления некоторых стереотипов музыковедческого мышления – тех норм музыковедческой интерпретации, которые на поверку оказываются ее парадоксами.

В соответствии с традицией академического знания музыковеды исходят из изучения поступательно-коммуникативной структуры музыки, и это оправдано действительной историей «музыкальных сообщений» – от их первичной устной традиции до вторичного композиторского творчества, действительным осуществлением музыкального произведения – от начала к концу, а не наоборот. Основной предмет музыковедческого умозрения – коммуникативная история музыки, направляемая из прошлого в будущее – со всей ее неопределенностью, или, напротив, «роковой» определенностью конца; и этот предмет, прежде всего, история технологических правил и их систем в движении от старого к новому. И с этим также нельзя не согласиться, поскольку такова внешняя предметная логика самого музыкального языка; этим предметом становится и движение от известных освоенных кодов музыки к неизвестному множеству неизвестных же коннотативных лексикодов – и так пишется семантическая история музыки, представляющая рядоположность основных музыкальных семантем. Таким образом строится, например, замечательное по своей сути исследование Т. Чередниченко, представляющее сжатую и обобщенную модель

музыковедческого знания (и теоретического, и исторического, и эстетического) [13].

В частности, Чередниченко пишет: «Мы видим, что системность норм – рецептура музыкального «Как» – всякий раз представляет собой звуковое развертывание идей определенной культуры, ее фундаментального «Что». Поднимаясь от глубинной метанормы по слоям нормативных систем отдельных параметров, духовный комплекс культуры «омузыкаливается». На слышимой поверхности произведения «Что» есть не переводимая ни в какие понятия сложная констелляция определенных правил и их конкретизаций «вдруг»-выборами. Но внепонятийно-звуковое «Что», спускаясь по уровням обоснований к последнему метанормативному «**ПОТОМУ, ЧТО...**», оборачивается той или иной ценностно-смысловой универсалией, которую по-своему выражают философия, религия, наука, да и сама жизненная ткань культуры.

Правил и их систем множество. Однако в их основании лежит весьма ограниченное число принципов. Историю музыки можно понять как серию смысловых (и соответственно – технических) «вариаций» на «темы» этих принципов» [13, с. 55].

На основе предложенного Чередниченко подхода технологическая сторона музыки, ее имманентный логико-понятийный аппарат, традиционно определяется как средства и форма музыкального выражения, то есть как «КАК», а семантемы и образные сцепления (причем в их уже вторичном и «третичном» исполнительски-слушательски-музыковедческом толковании) как «ЧТО», то есть как подразумеваемый предмет и контекстное условие музыкального звучания, как содержание музыки, доступное в описании.

На самом деле, правила построения, изложения, модификации и т.д. музыкальной композиции, системы этих правил являются означаемым музыки, ее настоящим предметным содержанием (ее «ЧТО»), наполнением той «значащей формы» смысла, о которой весьма редко упоминается в музыковедческих работах. А самое главное – они являются вещественным

оплотнением музыкального смысла (означающего) путем спатIALIZации музыкального звучания. Ведь как справедливо заметила сама Татьяна Васильевна, «объяснить, как сделана музыка, равнозначно истолкованию ее содержания» [13, с. 56].

Что касается семантического плана музыкальной композиции, то он обнаруживает двойственность и переходное положение, с одной стороны, действительно, продолжая ряд содержательных накоплений («ЧТО»), поскольку входит в систему опредмечивания времени в музыкальной материи, а с другой – отсылая к исходному качеству звукоСмысла, подтверждая негэнтропийность музыки как системы отношений со временем, как упорядоченного времени (к «КАК»). В музыке форма (как значащая форма, открытая структура смысла) со всеми ее условностями и безусловностями, эстетической информативностью и суггестивной вчувствованностью предшествует содержанию и направляет его.

Музыковедческие концепции природы музыкального мышления позволяют удостоверяться в том, что творческое мышление – один из основных феноменов, выделяющих человека из природной биологической среды и определяющих формы и способы его социального поведения, следовательно, способность культурного созидания.

Композиторская специфика музыкального мышления позволяет находить в последнем особый знаковый феномен, отличающийся формами и средствами своего внешнего выражения. Тем не менее, оно подчиняется тем общим психологическим закономерностям, которые определяют процесс творческого мышления – делают его возможным. Строго говоря, человеческое мышление, равно как и человеческое сознание, не делится на «музыкальное» и «не-музыкальное». Специфика творческого мышления в музыке и посредством музыки определяется условиями музыкального восприятия и воздействия, то есть условиями предметной сферы музыки, в единстве ее внешних и внутренних факторов. Следовательно, она должна объясняться со стороны самой музыки. Однако, она также может и должна

объясняться и со стороны творческого субъекта, то есть на основе *психологии мышления*.

На данном этапе дискурсивного анализа обнаруживается *третья, возможно, главная, теоретическая предпосылка* определения актуальных параметров проблемы музыкального мышления. Она обусловлена тем, что «мышление музыкой» является мышлением особыми предметными значениями, выявляет имманентное содержание музыки.

Психология обладает своим самостоятельным предметом, каковым являются высшие когнитивные состояния, а именно интенциональные, в отличие от простых качественных состояний – так называемых кволий (*qualia*), которые гораздо более успешно объясняются физиологически. И в этом отношении особое значение приобретает феноменологический подход, в частности, теория интенциональности и ноэмно-ноэзисного строения сознания Э. Гуссерля, который утверждает, что человеческое сознание существует особым образом, обладает собственной предметностью и определяемыми из себя самими качествами.

В обосновании категории смысловой реальности сознания, на наш взгляд, заключается глубокое теоретическое значение исследования Д. Леонтьева, которое позволяет выделять категорию *внутренней формы мысли как того отношения данной мысли ко всему смысловому, интенционально собранному, содержанию сознания, которое побуждает к выделению определенной образной структуры с последующим ее уточнением логическим знаковым путем*.

В характеристике данного феномена, а именно, внутренней мысли или внутренней формы мысли, позволяющего уточнять логические принципы музыкального мышления, ключевыми являются теоретические позиции Л. Выготского, представленные в его последнем труде «Мышление и речь», а именно – в последней, седьмой, главе данного труда, названной «Мысль и слово».

Знаменательно, что данную главу Выготский предваряет поэтическими словами О. Мандельштама «Я слово позабыл, что я хотел сказать / И мысль бесплотная в чертог теней вернется», тем самым указывая на то, что главным предметом его размышлений являются сложные взаимодействия между словом и мыслью – словесной формой выражения мысли и ее внутренней сущностью. Несмотря на то, что автора интересует словесный язык и его мыслительные интенции, ряд его теоретических констатаций позволяет ближе подойти к феномену музыкальной мысли в ее знаково-значимой собственной противоречивости и целостности.

Последовательно выделим пять методически важных позиций Л. Выготского.

Первая. Ученый отмечает, что «внутренние отношения между словом и мыслью не есть изначальная, наперед данная величина, которая является предпосылкой, основой и исходным пунктом всего дальнейшего развития, но сами возникают и складываются только в процессе исторического развития человеческого сознания, сами являются не предпосылкой, но продуктом становления человека» [2, с. 275].

Второе. Значение слова с психологической стороны Л. Выготский предлагает рассматривать как обобщение или понятие, подчеркивая, что «обобщение и значение слова суть синонимы. Всякое же обобщение, всякое образование понятия есть самый специфический, самый подлинный, самый несомненный акт мысли. Значение слова есть феномен мышления лишь в той мере, в какой мысль связана со словом и воплощена в слове, и обратно: оно есть феномен речи лишь в той мере, в какой речь связана с мыслью и освещена ее светом. Оно есть феномен словесной мысли или осмысленного слова, оно есть единство слова и мысли» [2, с. 277]. Следовательно, мысль можно определять как формирование значения или значений, а потому и как определение значений в качестве проекций смысла, содержащегося в познавательно-интенциональных установках сознания.

Третье. Л. Выготский обсуждает явление «эгоцентрической речи», с которой связывает и феномен речи художественной. По его словам, внутренняя речь, или речь для себя, «не только не есть то, что предшествует внешней речи или воспроизводит ее в памяти, но противоположна внешней. Внешняя речь есть процесс превращения мысли в слова, ее материализация и объективация. Здесь – обратный по направлению процесс, идущий извне внутрь, процесс испарения речи в мысль. Отсюда и структура этой речи со всеми ее отличиями от структуры внешней речи. Внутренняя речь есть в точном смысле речь почти без слов...» [2, с. 295].

Он отмечает, что слово, проходя сквозь какое-либо художественное произведение, вбирает в себя все многообразие заключенных в нем смысловых единиц и становится по своему смыслу как бы эквивалентным всему произведению в целом, что особенно легко пояснить на примере названий художественных произведений. «В художественной литературе название стоит в ином отношении к произведению, чем, например, в живописи или музыке. Оно в гораздо большей степени выражает и увенчивает все смысловое содержание» [2, с. 326].

Четвертое. Если, как пишет Л. Выготский, «слово умирает во внутренней речи, рождая мысль», а «внутренняя речь есть в значительной мере мышление чистыми значениями», то естественно предположить, что внутренняя форма – внутренняя жизнь слова в сознании являет *музыкальную природу значений как чистых*, освобожденных от словесной артикуляции, но выступающих *ноэтической артикуляцией смысла*.

Именно поэтому «внутренняя речь» оказывается сродни музыкальной, выступает «динамическим, неустойчивым, текучим моментом, мелькающим между более оформленными и стойкими крайними полюсами изучаемого нами речевого мышления: между словом и мыслью».

Музыкальную мысль, следуя за Выготским, можно было бы сравнить «с нависшим облаком, которое проливается дождем слов», а прямой переход от музыкального содержания мысли, ее внутренней сущности, к

вербализованной форме оказывается трудным и всегда недостаточным. Как пишет Л. Выготский, «процесс перехода от мысли к речи представляет собой чрезвычайно сложный процесс расчленения мысли и ее воссоздания в словах... Так как прямой переход от мысли к слову невозможен, а всегда требует прокладывания сложного пути, возникают жалобы на несовершенство слова и ламентации по поводу невыразимости мысли» [2, с. 331].

Пятое. Источником мысли и фактором доминирования ее внутренней формы над выявленным, «сказанным» в знаке оказывается интенциональная сфера сознания, о чем свидетельствуют следующие слова Л. Выготского: «Мысль – это еще не последняя инстанция во всем этом процессе. Сама мысль рождается не из другой мысли, а из мотивирующей сферы нашего сознания, которая охватывает наше влечение и потребности, наши интересы и побуждения, наши аффекты и эмоции. За мыслью стоит аффективная и волевая тенденция. Только она может дать ответ на последнее «почему» в анализе мышления. Если мы сравнили выше мысль с нависшим облаком, проливающимся дождем слов, то мотивацию мысли мы должны были бы, если продолжить это образное сравнение, уподобить ветру, приводящему в движение облака. Действительное и полное понимание чужой мысли становится возможным только тогда, когда мы вскрываем ее действительную, аффективно-волевою подоплеку» [2, с. 332].

В целом, исследователь приходит к заключительному выводу о том, что если ощущающее и мыслящее сознание располагает разными способами отражения действительности, то они представляют собой и разные типы сознания. Поэтому мышление и речь оказываются ключом к пониманию природы человеческого сознания. «Сознание отображает себя в слове, как солнце в малой капле вод. Слово относится к сознанию, как малый мир к большому, как живая клетка к организму, как атом к космосу. Оно и есть малый мир сознания. Осмысленное слово есть микрокосм человеческого сознания» [2, с. 335].

Таким образом, исследование Л. Выготского позволяет определять содержание музыкальной мысли – предметное наполнение музыкального мышления как артикуляцию смысла и предъявление сознанию его собственной психологической реальности, что и образует внутреннюю или музыкальную форму мысли.

1. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление : (Опыт системного анализа музыкального искусства). Ч. 1. Тезисы / М. Бонфельд. – М. : МГЗПИ, 1991. – 125 с.
2. Выготский Л. Мышление и речь : [Изд. 5, испр.] / Л. С. Выготский – М. : Лабиринт, 1999. – 352 с.
3. Гуссерль Э. Избранные работы : [сост. В. А. Куренной]. – М. : Издательский дом «Территория будущего», 2005. – 464 с.
4. Елистратова Г. Музыкальное мышление как форма креативной деятельности : дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / Галина Борисовна Елистратова. – Саранск, 2003 – 198 с.
5. Каган М.С. Музыка в мире искусств / М. Каган. – С.-П., 1996. – 232 с.
6. Кирнарская Д. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика / Д.К. Кирнарская. – М., 2003. – 368 с.
7. Леонтьев Д. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности : [3-е изд., доп.] / Д. Леонтьев. – М. : Смысл, 2007. – 511 с.
8. Мазель Л. Вопросы анализа музыки / Л. А. Мазель.. – М., 1991. – 375 с.
9. Мазель Л. О природе и средствах музыки. Теоретический очерк / Л. А. Мазель. – М. : Музыка, 1991. – 80 с.
10. Назайкинский Е. Логика строения музыкальной композиции / Е. Назайкинский. – М., 1982. – 319 с.
11. Медушевский В. К проблеме сущности эволюции и типологии музыкальных стилей / В. В. Медушевский // Музыкальный современник : [сб. статей]. – Вып. 5. – М., 1984. – С. 5–17.
12. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект / В.В. Медушевский // Советская музыка. – М., 1979. – № 3. – С. 30–39.
13. Чередниченко Т. Музыка в истории культуры / Курс лекций : [2-е изд., однотомник] / Т. Чередниченко. – М. : Долгопрудный : Аллегро-Пресс, 1994. – 344 с.