

СТАТЬИ И СООБЩЕНИЯ

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

Л.Д. Польшикова

«ИНТОНАЦИОННЫЙ ФОНД» И «ИНТОНАЦИОННЫЙ СЛОВАРЬ» (М.М. БАХТИН И Б.В. АСАФЬЕВ)*

Задача сопоставления бахтинского понятия «интонационный фонд» и музыковедческого понятия «интонационный словарь» ставится нами впервые. Основанием постановки такого вопроса следует назвать наличие продуктивных исследований, в которых бахтинская терминология соотносится с музыкальной¹. С первой задачей нашей работы связаны и другие: это попытка разрешить проблему типологического соотношения теории интонации Бахтина и интонационной теории Асафьева, а также вопрос возникновения и взаимообусловленности названных теорий.

Понятие «интонационный фонд» используется в последних записях М.М. Бахтина, впервые опубликованных под названием «К методологии гуманитарных наук»² в сборнике трудов «Эстетика словесного творчества» (1979). До сих пор это понятие, как и бахтинская теория интонации в целом, остается на периферии круга интересов исследователей научного творчества ученого. Книга Б.В. Асафьева³ «Интонация», вторая часть исследования «Музыкальная форма как процесс», впервые была издана в 1947 г. Введенный Асафьевым термин «интонационный словарь» укор-

* В основу статьи лег текст доклада, прочитанного на конференции «Бахтинские чтения: Проблемы научного языка М.М. Бахтина» (27–28 мая 2005 года, Москва, РГГУ).

нился в музыкознании, был объектом изучения в специальных исследованиях и предметом критики⁴. Такова историческая судьба терминов, содержательное наполнение которых, как мы покажем далее, очень близко друг другу, даже тождественно.

Интонационная теория Асафьева и «интонационный словарь»

Учитывая хронологический фактор, мы должны начать с рассмотрения асафьевского понятия «интонационный словарь эпохи» в контексте его учения о музыкальной форме. Интонационная теория Асафьева, сложившаяся как система в период с 1930 по 1940 гг., является учением о специфике музыкального мышления. По оценкам современных музыковедов этому учению «на долгие десятилетия суждено было сделаться “точкой отсчета” *всякого* музыковедческого и музыкально-эстетического анализа», оно «являлось парадигмой музыкально-теоретических исследований»⁵.

Представление о музыкальной форме у Асафьева зиждется на динамическом принципе перехода к некоему постоянству, норме. Он пишет, что «понимание формы как процесса и как становления мысли-идеи находится в тесном соприкосновении со всеми стилевыми явлениями как непосредственными выразителями интонационных “бурь и натисков” – барометрами общественного сознания. Значит, форма как становление, как процесс всегда развертывает и отражает перед воспринимающим сознанием самые реальные, самые живые действующие силы музыки: интонационно содержание отлагается первее и непосредственнее всего в стилевых комплексах⁶, из которых далеко не все и даже очень немногие кристаллизуются в устойчивые формы, оставаясь переменными качествами музыкального становления как образного мышления»⁷. В свете сказанного, Асафьев определяет классические формы как «итог длительного социального отбора наиболее устойчивых и полезных интонаций»⁸.

Изменчивость интонации с одной стороны, а также способность ее закрепиться, кристаллизоваться в неких формах или, по Асафьеву, в звуко-ритмо-формулах подводят ученого к идее «интонационного словаря»⁹. Он складывается из комплекса «излюбленных музыкальных речений»¹⁰. «Они, – как пишет Асафьев, – повсеместно звучат, приходят на мысль, они – не отвлеченное представление, а *живые интонации* <...>. Они отрываются от породивших их произведений: они становятся как бы *словом* музыки и их *словарь* мог бы стать справочником по излюбленным, содержательным звуко сочетаниям той или иной эпохи»¹¹. По другой формулировке, «музыкально-интонационный словарь» – это «запас» выразительных, «говорящих» музыкальных интонаций, живых, конкретных, всегда «на слуху лежащих» звукообразований»¹².

Асафьев не обходится без понятия «интонационный словарь», когда дает описание истории интонационных искусств (к таким искусствам относятся, по его мнению, и поэзия). Например, состав «интонационного словаря» таких композиторов, как Бах, Моцарт, Глинка, Чайковский, ограничивался сравнительно «скромным кругом основных выразительных интонаций окружающей среды». «Их мысль, – как пишет Асафьев, – их идейность, становясь их художественным почерком, создавала из привычного, слышимого богатейшие новыми возможностями обобщения»¹³. А если музыкальные произведения имеют в себе «бытовые интонации» эпохи, их породившей, то это гарантирует им возможность быть услышанными. «Оттого-то современники, – читаем далее, – узнавая в этих интонациях “родное”, “знакомое”, “любимое”, через них принимают данное произведение; сперва “на веру”, потом, постепенно, с помощью знакомых интонации как “гидов” слух строит мост к постиганию и остальных “составов” произведения»¹⁴.

Отметим, что Асафьев говорит и об интонациях, которые «отрываются от породивших их произведений» и «становятся как бы *словом* музыки», и о «бытовых интонациях эпохи», услышанных и перенесенных в музыкальное произведение композиторами. В подобных характеристиках музыкальной формы отчетливо видна позиция, предполагающая коммуникативную роль интонации. Деятельность композитора обеспечивает то качество музыки, которое делает ее искусством людского общения, а сама «интонация связывает творчество, исполнение, слушание»¹⁵. Учетом коммуникативной ситуации определяется и пристальное внимание Асафьева к «пространству»¹⁶. Например, он пишет, что «эпоха создания и потом распространения в Европе песен Шуберта – это стягивание музыки в тесные пространства, в формы песенной лирики, рассчитанной на небольшой дружеский кружок и на душевное сосредоточение»¹⁷.

У Асафьева нет работ, в которых бы характеристика «интонационного словаря» приняла бы системный характер. Но в музыковедении существуют работы, восполняющие этот пробел. Например, книга английского композитора Деррика Кука «Язык музыки»¹⁸. Но чаще в литературе о музыке можно встретить высказывания о наивности и иллюзорности этой задачи: о том, что «интонационный словарь» эпохи фиксирует интонационные общности лишь в «снятом виде» (В.К. Суханцева), что «разговоры о словарях музыкального языка рациональны лишь в переносном смысле»¹⁹ (С.Х. Раппопорт) и что «понятие «словарь» используются в периферийном, метафорическом, но никак не в терминологическом значении»²⁰ (М. Бонфельд).

Бахтина также упрекали в метафоричности его терминологии. Но в настоящее время системный анализ его наследия позволяет судить о том, что «между всеми его исследованиями существуют закономерные связи, а

используемые в них понятия образуют единый научный язык»²¹. И далее мы покажем, как соотнесение бахтинской терминологии с музыкальным тезаурусом проясняет предметное значение интересующих нас категорий.

Место понятия «интонационный фонд»

в теории интонации Бахтина

Контекст последних записей Бахтина, в которых встречается понятие «интонационный фонд», их тематическая близость работе «Проблема речевых жанров», показывают отнесение термина к теории высказывания и речевого взаимодействия. Приведем интересующий нас фрагмент полностью. Отметим, что его построение характерно для манеры рабочих записей Бахтина. Абзац начинается с передачи чужого мнения, а союз «но» знаменует начало бахтинской критики. *«Значение эмоционально-ценностных восклицаний в речевой жизни народов»²². Но выражение эмоционально-ценностных отношений может носить не эксплицитно-словесный характер, а так сказать, имплицит<н>ый характер в интонации. Наиболее существенные и устойчивые интонации образуют интонационный фонд определенной социальной группы (нации, класса, профессионального коллектива, кружка и т. п.). В известной мере можно говорить одними интонациями, сделав словесно выраженную часть речи относительной и заменимой, почти безразличной. Как часто мы употребляем ненужные нам по своему значению слова или повторяем одно и то же слово или фразу только для того, чтобы иметь материального носителя для нужн<о>й нам интонации»²³.*

В критическом замечании мы находим конспективное изложение системы представлений Бахтина на проблему интонации, какой она сложилась на протяжении всей творческой деятельности ученого. В первую очередь дается определение функционального аспекта: *«выражение эмоцио-*

нально-ценностных отношений может носить <...> имплицит<н>ый характер в и н т о н а ц и и». Именно в способности выразить эмоциональную и ценностную оценку выделась Бахтину роль интонации. Например, во фрагменте главы из «Автора и героя в эстетической деятельности» находим: *«Каждое выраженное слово обозначает не только предмет, не только вызывает некоторый образ, не только звучит, но и выражает эмоционально волевою реакцию на обозначаемый предмет, которая при действительном произнесении слова выражается интонацией его»*²⁴.

После указания на функциональность интонации Бахтин вводит понятие «интонационный фонд», который состоит из «наиболее существенных и устойчивых интонаций», т.е. из интонаций, характеризующих речевые жанры. В качестве примеров таких речевых явлений Бахтин называет «занимательные и интимные сообщения, просьбы и требования разного рода, любовные признания, препирательство и брань, обмен любезностями»²⁵, «короткие жанры приветствий, прощаний, стандартные жанры осведомлений о здоровье, о делах»²⁶, «приказания, требования, заповеди, запрещения, обещания, (обетования), угрозы, хвалы, порицания, брань, проклятия, благословения и т.п. <...>. Все они связаны с резко выраженной интонацией, способной переходить (переноситься) на любые слова и выражения, не имеющие прямого значения приказания, угрозы и т.п.»²⁷

По Бахтину, интонация не входит в значение слова, поэтому она и способна «переноситься на любые слова», а слово порой является всего лишь опорой для интонации, ее «материальным носителем». Верность этого суждения Бахтин неоднократно доказывал. Мы для иллюстративности приведем еще один пример уже из своей практики.

В одном интервью у человека спросили, почему он уверен в своем мнении. Вопрос прозвучал так: «Откуда вы знаете?». Ответ: «Откуда я не знаю!». У тех, кто прочитал интервью, данный обмен репликами вызвал

смех, потому что в ответе услышана шутливая интонация, а сам диалог пространственно был перенесен в пределы Дерибасовской улицы. На самом деле, отвечающий на вопрос человек употребил совершенно случайные по своему значению слова только для того, чтобы иметь опору для интонации отчаяния. Но самим высказыванием он пытался вызвать сочувствие и убедить собеседника в правоте сказанных слов: «Мне ли не знать? Я столько пережил, а то, что произошло – происходит не впервые. Неужели вы не понимаете очевидности моих слов? Зачем вы спрашиваете? Своим вопросом вы причиняете мне глубокую боль». Интонационным аналогом такой интонации являются высказывания героя детской сказки: «Как же мне не плакать? Как не горевать?»

В приводимом нами примере человек, прочитавший данный диалог, не расслышал жанровой интонации, т.к. не учитывал коммуникативной ситуации, очевидной из контекста целого. Бахтин писал о том, что речевые жанры «вообще довольно легко поддаются переакцентуации, печальное можно сделать шутливо-веселым, но в результате получается нечто новое»²⁸. Это и произошло в нашем случае.

Верно расслышанная интонация становится носителем подлинного смысла высказывания²⁹, хотя фиксация интонации в тексте очень затруднена, «интонационный репертуар коммуникативных отношений в рамках определенной культурной общности людей не безграничен: основные эмоционально-волевые тональности (интонемы) высказываний узнаваемы»³⁰ и могут быть описаны. Бахтинская теория интонации дает тому основания. Но предполагать разрешение этой проблемы в сугубо семиотическом аспекте, как произошло в музыковедении, неэффективно. Об этом писал Морис Бонфельд: «Музыкальные “знаки” (если даже допустить их существование) недискретны, не связаны с постоянным значением, сугубо индивидуальны по масштабу, структурной и смысловой характеристике, они не

смогут составить словарь»³¹. Необходимо учитывать, что «интонационный фонд <...> складывается и функционирует в социуме не как система знаков, а как традиция, питаемая почвой общечеловеческого спектра эмоционально-волевых реакций»³².

Все сказанное нами о теории интонации Бахтина соотносится с главными идеями интонационной теории Асафьева: «мысль, чтобы стать звуковыраженной, становится интонацией»³³ и интонирование есть «процесс выявления человеческого сознания в специфических формах музыкального искусства»³⁴. Кроме того, важный момент схождения сопоставляемых нами теорий обнаруживается в том, что и Асафьев, и Бахтин постулируют значимость интонации как формообразующего фактора. Для Асафьева музыкальная форма есть результат отбора устойчивых интонаций. Бахтин, начиная с самых ранних работ, утверждает, что *«основными элементами, конструирующими форму высказывания, будем считать прежде всего выразительное звучание слова – интонацию, затем выбор слова и, наконец, размещение слова в целом высказывания»*³⁵.

Вторым аспектом соответствия двух теорий является характеристика «интонационного словаря» или «фонда» с точки зрения их социальной определенности. Асафьев закрепляет «словарь» за той или иной эпохой, за связанным с ними пространством, за социально определенной ситуацией. Такая ситуация требовала для себя и жанровой определенности, чему мы находим множество подтверждений в работах Асафьева. Например, он пишет: *«Отношение между музыкой и “занимаемым” ею пространством – это не только чисто акустического порядка явление. Улица, площадь, городской сад или бульвар – все это особый вид, особая “специфика” форм. Конечно, бойкую деревенскую частушку можно спеть и в концертном зале, но ее форма все-таки определена деревенской улицей. Военный*

марш можно играть на фортепиано в квартире, но подлинная его сфера – военный оркестр на площади, на улице или в саду»³⁶. Об этом же говорит и Бахтин: его интонационный фонд нации, класса или, например, коллектива соотносится с «репертуаром речевых жанров»: «Каждая сфера использования языка вырабатывает свои относительно устойчивые типы таких высказываний, которые мы называем речевыми жанрами. Богатство и разнообразие речевых жанров необозримо, потому что неисчерпаемы возможности разнообразной человеческой деятельности и потому что в каждой сфере деятельности вырабатывается целый репертуар речевых жанров, дифференцирующийся и растущий по мере развития и усложнения данной сферы»³⁷.

И в том и в другом цитируемых фрагментах применительно к музыке и речи говорится о сферах деятельности или сферах использования, в которых, по Асафьеву, «кристаллизуются устойчивые формы» или, по Бахтину, вырабатывается «репертуар речевых жанров». Названная черта является третьим моментом, сближающим идеи Бахтина и Асафьева.

Есть еще одна общая черта: и Асафьев и Бахтин говорят об устойчивости как об обязательном признаке интонаций, составляющих «интонационный фонд» или «словарь».

Итак, выделим ядро соответствий между понятиями Асафьева и Бахтина: **устойчивые** интонации как обязательные составляющие **форм** музыки или речевых **жанров** возникают, кристаллизуются в неких **сферах** использования музыкальных форм или речевых жанров. Их «сумма», «запас» или «фонд» образуют интонационный словарь класса, группы, коллектива или эпохи.

Можно найти и явное соответствие между идеями Асафьева и Бахтина – например, в том случае, когда оба ученых описывают речевую и му-

зыкальную сферы революционных эпох. Асафьев писал, что «в бурные годы французской революции происходит отбор интонаций, наиболее отвечающих эмоциональным «запросам» масс»³⁸. Бахтин в работе «Марксизм и философия языка», критикуя Логск'а, замечает: «Пролетариат принесет с собою новые формы социально-речевого общения, речевого взаимодействия говорящих и целый новый мир социальных интонаций и акцентов»³⁹. Обращение к таким примерам для работ, вышедших в свет в 1929 («Марксизм и философия языка») и 1930 гг. («Музыкальная форма как процесс») обусловлено конъюнктурой своего времени и неудивительно.

Примечательно другое: уже здесь Бахтин говорит о «новом мире социальных интонаций», т.е. о том, что позднее назовет «интонационным фондом». Следовательно, временной разрыв между формированием двух сопоставляемых нами понятий сокращается, и говорить о преемственности взглядов не приходится. Тем более что у нас нет никаких оснований считать, что Асафьев и Бахтин были знакомы с работами друг друга. Фактически, перед нами две теории интонации, становление которых происходило параллельно в одно и то же время.

Оставляя в стороне вопрос о прямом влиянии Асафьева на Бахтина, надо сказать, что общая теория музыки, будучи фундаментом теории интонации Асафьева⁴⁰, имела огромное значение не только для теории полифонического романа Бахтина, но и для его взглядов, касающиеся интонационной природы высказывания⁴¹.

¹ Магомедова Д.М. Полифония // Бахтинский тезаурус. Материалы и исследования: Сб. ст. М., 1997. С. 164–174.

² В вышедшем в настоящее время шестом томе собрания сочинений Бахтина эта работа включена в состав четвертой тетради «Рабочих записей 60-х – начала 70-х годов». См.: Бахтин М.М. Соч.: В 7 т. Т. 6. М., 2002. С. 411–416.

³ Борис Васильевич Асафьев (1884–1949). Псевдоним – Игорь Глебов. Композитор и музыкальный критик, в свое время профессор Ленинградской консерватории, глава

музыкального разряда Российского института истории искусств, руководитель Клуба Новой музыки.

⁴ Полное отрицание самой возможности создания такого рода «словарей» декларируется и в философии музыки, и в музыковедении – *А. Сохором* в книге «Музыка как вид искусства» (М., 1970. С. 102), *С. Махлиной* в статье «К вопросу об условном и безусловном в музыке» («Музыка в социалистическом обществе». Л., 1969. С. 216), *Е. Ручьевской* в книге «Функции музыкальной темы» (Л., 1977. С. 53–54), *Е.Я. Бурлиной* в работе «К изучению особенностей музыкального языка» (Методологические проблемы науки и культуры. Вып. 3. Куйбышев, 1978. С. 139).

⁵ *Суханцева В.К.* Музыка как мир человека. Киев, 2000. С. 170.

⁶ В некоторых случаях Асафьев прямо говорит об интонационных комплексах.

⁷ *Асафьев Б.В.* Избранные труды: В 5 т. Т. 5. М., 1957. С. 219.

⁸ *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. С. 22.

⁹ Синонимами данного понятия у Асафьева являются «сумма музыки», «запас интонаций», «интонационный капитал эпохи», «интонационный строй своего времени», «устный словарь интонаций», «устный музыкально-интонационный словарь».

¹⁰ *Асафьев Б.В.* Избранные труды: В 5 т. Т. 1. М., 1952. С. 314.

¹¹ *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. С. 166–167.

¹² *Асафьев Б.В.* Избранные труды: В 5 т. Т. 5. С. 357.

¹³ Там же. С. 359.

¹⁴ Там же. С. 226.

¹⁵ Там же. С. 275.

¹⁶ На это обратил внимание Г.Г. Почепцов, изучая формальный метод в музыкознании. Он же писал о том, что аспект получателя коммуникации у Асафьева усиливается, и слушатель начинает формировать произведение точно так, как и автор. См. подробнее: *Почепцов Г.Г.* История русской семиотики до и после 1917 года: Учебно-справочное издание. М., 1998. С. 269–283.

¹⁷ *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. С. 187.

¹⁸ *Coole D.* The language of Music. L., 1959.

¹⁹ *Раппопорт С.Х.* Семиотика и язык искусства // МИН. Вып. 2. М., 1973. С. 37.

²⁰ *Бонфельд М.* Музыка. Речь. Мышление: Опыт системного исследования музыкального искусства. Вологда, 1999.

²¹ *Тамарченко Н.Д.* «Эстетика словесного творчества» Бахтина и русская религиозная философия». М., 2001. С. 7.

²² В данном случае Бахтин обращается к статье Мартина Михайловича Субботина «Произведение как смысловая система» и к затронутой в ней теме социального общения – «речевой жизни народов». Подробнее см.: *Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 2002. С. 657, 675–683.

²³ Там же. С. 428–429.

²⁴ *Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности (фрагмент первой главы) // *Бахтин М.М.* Работы 20-х годов. Киев, 1994. С. 76.

²⁵ *Бахтин М.М.* Рабочие записи 60-х – 70-х годов // *Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 2002. С. 372.

²⁶ *Бахтин М.М.* Подготовительные материалы к «Проблеме речевых жанров» // *Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М., 1997. С. 275.

²⁷ *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров // *Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. М., 1997. С. 181–182.

²⁸ Там же. С. 192.

²⁹ Бахтин писал о том, что возможно «в известном смысле можно говорить одними интонациями». Литературная практика показывает, что можно и писать одними интонациями. В третьем номере журнала «Вопросы литературы» за 1998 год И.О. Шайтанов, подводя итоги Букеровской премии, писал о том, почему в число финалистов не попал автор «Generation П»: «Пелевин не писатель, а слагатель текстов, речевых, но лишенных языка. Он работает интонацией, разговорным блоком, идиомой, конструкцией. Он работает образами компьютерной графики и ее приемами. И неплохо это делает, создавая не очень сложные, но действующие модели сознания» (см: Вопросы литературы. 1998. № 3. С. 29). На наш взгляд, в подобной оценке литературного ремесла указывается на умение Пелевина слышать речевые жанры, штампы, улавливать наиболее устойчивые интонации времени и переносить необработанный и легко узнаваемый материал в текст романа.

³⁰ Тюпа В.И. Аналитика художественного. М., 2001. С. 86.

³¹ Бонфельд М. Язык. Речь. Мышление // Booksite.ru: Сервер Вологодской областной универсальной научной библиотеки [Электронный ресурс]. Электронные данные. М., 2006. Режим доступа: <http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/0115.htm>, свободный. Заглавие из оглавления. Данные соответствуют 25.09.2006.

³² Тюпа В.И. Указ. соч.

³³ Асафьев Б.В. Избранные труды: В 5 т. Т. 5. С. 211.

³⁴ Там же. С. 275.

³⁵ Бахтин М.М. (Волошинов В.Н.) Конструкция высказывания // Литературная учеба. 1930. № 3. С. 71.

³⁶ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. С. 187.

³⁷ Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. С. 159. (разрядка Бахтина. – Л.П.)

³⁸ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. С. 260–261.

³⁹ Бахтин М.М. Марксизм и философия языка // Бахтин М.М. Тетралогия. М., 1998. С. 450.

⁴⁰ Об этом писала В.К. Суханцева в предисловии к анализу интонационной теории Асафьева. «Интонационное понимание специфики музыки пронизывает практически всю историю музыкальной науки, особенно отчетливо проявляет себя во французской философско-эстетической литературе XVII – XVIII вв. (Р. Декарт, М. Мерсенн, энциклопедисты) и далее обнаруживается по восходящей линии в концепциях писателей романтического направления (И.Г. Гердер, А.В. Шлегель и Ф. Шлегель, Ф.В.Й. Шеллинг, Т. Мундт и др.). Весьма близко к пониманию коммуникативно-смысловой природы музыкального звучания, свойственному теории интонации в её более позднем, оформившемся выражении, подходит Гегель в “Эстетике”. И далее, на протяжении XIX – XX столетий в западноевропейском и русском музыкознании развиваются и кристаллизуются основные положения указанной теории, точнее, указанного подхода, при котором основным носителем музыкального смысла является интонация. И именно интонационность как универсалия музыкального процесса обуславливает формообразовательные, композиционно-драматургические и прочие характеристики музыкального произведения». См.: Интонационная теория Б.В. Асафьева. (pro и contra) // Philosophy.ru: Философский портал. Дискуссии [Электронный ресурс]. Электронные данные. М., 2006. Режим доступа: <http://www.philosophy.ru/library/suhanceva/03.html#п2>, свободный. Заглавие с экрана. Данные соответствуют 25.09.2006.

⁴¹ Среди тех, в общении с кем Бахтин получал знания о теории музыки, чаще всего называют имя Марии Юдиной. Интересно, что она была дружна с музыкальным филосо-

фом Болеславом Яворским (1877–1942). Воздействие этого ученого шло главным образом по неофициальным каналам, он почти не публиковался. Но сейчас можно говорить о том, что в его взглядах было много общего с рассматриваемыми нами теориями. Например, он характеризовал музыкальные формы с точки зрения устойчивости – неустойчивости. Об этом в своем выступлении 1930 г. говорил А. Луначарский: «Вся история музыки является, по Яворскому, не чем иным, как сменой преобладания различных форм музыкальной конструкции, систем взаимоотношения устойчивости и неустойчивости». См.: *Луначарский А.В.* Выступление на конференции по теории ладового ритма 5 февраля 1930 г. в Москве // *Яворский Б.* Воспоминания, статьи и письма. Т. 1. М., 1964. С. 166.