

**СТРУННО-ЩИПКОВЫЙ ИНСТРУМЕНТАЛИЗМ:  
ОРГАНОЛОГИЯ ЯВЛЕНИЯ**

**Целью** данной статьи является раскрытие смысла понятия «инструментализм» по отношению к музыкальному искусству. **Объект** исследования – инструментальная музыка как философско-эстетический феномен, **предмет** – струнно-щипковый инструментальный стиль как его разновидность.

Каждое музыкально-художественное явление, фиксируемое в вербальных терминах, изначально определяется на основе этимологии тех слов, которые его обозначают. В термине «струнно-щипковый инструментализм» наиболее общим значением обладает последнее слово – «инструментализм». Слова «струнно» и «щипковый» образуют, соответственно, движение логики исследовательской мысли к особенному («струнно») и конкретному («щипковый»).

Соединение этих слов в единый комплекс означает «имя» рассматриваемого явления, за которым стоит его смысловая сущность. Используя метод дедукции, следует рассмотреть сначала самую общую из составляющих термина. В толковых словарях обычно приводится несколько значений слова «инструментализм». Первое из них связано с общим значением лат. *instrumentum* – «орудия для работы» (любой, требующей специальных приспособлений для выполнения тех или иных операций). Более узкое (специализированное) значение слова «инструмент» раскрывается при присоединении к нему предикатов «какой» или «для...»: слесарный, хирургический, музыкальный и т. д. инструмент; «инструмент» (прибор) для различного рода измерений, научных экспериментов и др.; научно-понятийный аппарат в этом смысле тоже «инструмент» познания сущности вещей и явлений.

Характерно, что слово «инструмент» без добавления предиката «музыкальный» прочно укоренилось в различных языках в качестве обозначения именно «орудий», «машин», «приборов», используемых для исполнения музыки. Так, в «Современном словаре иностранных слов» инструментом назван «особый прибор, предназначенный для извлечения музыкальных звуков определенного тембра (т. е. харак-

тера звучания, окраски), например духовой инструмент, ударный инструмент» [13, с. 239].

Уже в этом «практическом» употреблении слова «инструмент» заключено его функциональное предназначение – приспособленность, пригодность для выполнения человеком определенных действий и операций. Что касается «инструмента» как музыкального «орудия», то в нем сразу же выделяется его главный опознавательный знак – тембр, олицетворяющий собой «тело» музыки в ее непосредственном соприкосновении со слухом. Именно по тембру различаются любые музыкальные творения, даже если массовый слушатель не имеет представления о жанрах и стилях. В т. н. опусной музыке письменной традиции авторами могут быть опущены название, жанровое имя, другие осведомляющие знаковосодержательной принадлежности произведения, но всегда сохраняется указание на то, на каких инструментах или какими голосами данная музыка исполняется (пример – «музыки для...» в искусстве Новейшего времени).

Производное от «инструмента» слово-понятие «инструментализм» в толковых и энциклопедических словарях обычно к музыке не относят. В качестве единственного значения этого слова в упомянутом издании приводится следующее: «Инструментализм – теоретико-познавательная концепция американского философа Дж. Дьюи (Dewey) (1859–1952), разновидность прагматизма, рассматривающая идеи и понятия не как отражения объективной действительности, а как орудия, инструменты для упорядочения субъективного опыта» [15, с. 137]. Понимание «идей» как «инструментов» познания характерно вообще для позитивистской философии и психологии. При этом слово «musica» еще со времен античности «... в одних случаях служило для обозначения разных искусств с их гармоническими соотношениями <...> и в тоже время расценивалось как нечто близкое математической науке, как некий эквивалент гармонии, принцип определенного порядка...» [4, с. 129]. В данном случае речь идет о числе как об «инструменте» всеобщей гармонии (*harmonia mundi*), распространяемой со времен Пифагора и Платона на всю сферу мироздания, которая оказывается в своем движении аналогом «musica».

В книге Боэция «De Institutione» (начало VI в.) приводится разделение музыки на три сферы – «musica mundana», «musica humana»,

«*musica instrumentalis (musica sonora)*». Первые две сферы музыки, по Боэцию, не относятся к феномену музыки как вида искусства, а составляют скорее ее «космические» и «человеческие» детерминанты. «*Musica mundana*» – это гармония небесных тел, также «звучащая» по представлениям неопифагорейцев, но звучание это доступно только избранным (Платон), причем лишь в каких-то «слабых отблесках». «*Musica humana*» олицетворяет гармонию человеческого микрокосма, проявляющуюся в «... человеческих темпераментах, в работе органов тела, в соответствии между “душой” и “телом”, в этическом поведении» [4, с. 129].

Наконец, «*musica instrumentalis*» или «*musica sonora*» означает, собственно музыку в виде «гармонии музыкальных созвучий, доносимых человеческими голосами и музыкальными инструментами» [4, с. 130]. При всем том, что Боэций специально не говорит о музыкальных инструментах, рассматривая «музыку звучащую», он имеет в виду математические, научно-философские, этические и эмоционально-психологические аспекты музыки как уже осознаваемого им автономного (автономизируемого) вида искусства.

«Музыка звучащая» (*musica sonora*) – категория философская, сближаемая с начавшимся осознаваться эстетическим значением музыкального искусства. «Инструментализм» у Боэция, равно как и у других теоретиков *Ars Antiqua*, еще не осознается в «привязке» именно к музыкальному инструменту, в качестве которого выступает и вокальный голос. Разнообразные свойства инструментов – тембровые, выразительные, связанные с практикой музыкантской деятельности, а также с многочисленными «генными» мифологическими и даже мистическими значениями, – стали осознаваться уже после *Ars Nova*, в позднем Ренессансе и в «аффектном» инструментарию Барокко, чему предшествовала многовековая практика менестрельной полупрофессиональной светской культуры. Но даже здесь инструментализм был синкретичным, поскольку его функция состояла в участии в акте преподнесения лирико-поэтического слова, раскрытии внутренних, не выраженных вербально оттенков смысла стихотворения-песни.

Философский смысл понятия «инструментализм» раскрывается применительно к музыке не а priori, а как бы постфактум, поскольку «... всякая цельная теория музыки нагружена философским со-

держанием – чаще “молчаливым”, чем специально выговоренным» [19, с. 40]. Речь идет не о том, что философия является всегда методологической базой для частных наук, а о том, что и сама музыка «уже давно стала философией» (В. Холопова [18, с. 11]), а также «...о подыскании в философии или общей эстетике идей, которые могли бы задним числом изобразить всеобщий фундамент уже выстроенного музыковедческого здания» [19, с. 40].

Если «идеи» – это инструменты философско-позитивистского познания (Дж. Дьюи), то и музыка как философия может быть также познана в своих общих смысловых закономерностях через соответствующую систему «идей-инструментов». Специфическая черта музыки – ее предназначенность для слуха. Слух («мыслящий» слух) составляет основу музыкального мышления, проявляющегося по всем звеньям асафьевской коммуникативной «цепи» – «композитор – исполнитель – слушатель». Однако музыка – не только звуко-интонационное искусство для слуха; она «...вбирает в себя дух культуры, а значит и философию – концентрат культурного самосознания; <...> слух поверяет сознание; гармония – мыслительную алгебру» [19, с. 40].

В свою очередь, и философия, и музыка – области культуры, в которых действует общая имманентная необходимость экстазирования – выхода за собственные пределы. Для этого «... человечество изобрело своего рода машины (условно назовем их экстастическими машинами) <...> Человек в них переведен в более интенсивный регистр жизни, и, находясь “вне себя”, чем-то в себе овладевает <...> Экстазируя, усиливая возможности и состояния человеческого психического аппарата, они переводят его в другое измерение, в другой способ бытия, лежащий вне отдельного человека и к тому же являющийся более осмысленным и упорядоченным, чем сам человек» [7, с. 46].

Инструмент в музыке – часть общего явления «экстазирующих машин», а к философскому (или философско-культурологическому) понятию «инструментализм» в связи с музыкой следует добавить слово «музыкальный». «Музыкальный инструментализм» или «инструментализм в музыке» представляет собой явление интонационно-слухового порядка и вытекает из звука как первичной основы и «строительного материала» любого звуко-интонационного комплекса – как речи, так и музыки.

Философия и музыка с давних времен составляли единый чувственно-ментальный комплекс, отражаемый в музыкальной теории, которая «... частично интегрировалась в проблемы композиторского “технэ”, а частично в философскую рефлексию. Связь философии и музыки не случайна. Как музыкальное переживание, так и переживание философское (а также и близкое обоим в ряде традиций религиозное) издревле тяготели к экстазу в буквальном смысле этого слова» [19, с. 41].

В области теории музыки (и теории композиции) экстазирование вело к созданию универсально-понятийных доктрин, способных воплотить смысл музыки. В области же музыкально-творческой эстетики и поэтики экстазирование проявлялось на уровне собственно звуко-интонационных систем, интонаций-смыслов в их асафьевском понимании. В работе «Основы психологии слуха» А. Соловьевой речевая и музыкальные интонации рассматриваются совместно, в качестве средства коммуникации между людьми. Автор отмечает, что «... человеческий слух тонко улавливает модуляции всех пяти параметров звукового сигнала, т. е. частоту, амплитуду, фазу, тембр, пространственность. Соответственно этим параметрам сложного звука существуют и субъективные пять параметров звука – высота, громкость, длительность, тембр, пространственность» [14, с. 160]. Характерно, что из пяти объективных параметров звука в субъективных измерениях преобразуются только первые три, а «тембр» и «пространственность» (пространственная локализация) сохраняются без изменений в обоих перечнях. Это объясняет, в частности, более стабильную роль инструментально-тембрового фактора (или шире – вообще телесно-пространственного) в звукообразовании, причем как в речевом, так и в музыкальном.

Инструментализм в музыке входит в качестве составляющей в явление асафьевского «интонационного словаря эпохи», но в специфическом качестве – не в самой музыке, а как бы вне ее, в отдельном от человека музицирующего (исполнителя, импровизатора, композитора) предметно-объективном существовании. Одновременно с этим любая интонация, запечатленная в «осязательной» форме в инструменте, есть смысловыражение, в музыкальных инструментах – сначала как бы молчаливое, «угадываемое». Говоря об интонации,

Б. Асафьев подчеркивает, что «... речевая и чисто музыкальные интонации – ветви одного звукового потока»; иначе говоря, музыкальная интонация, в том числе и инструментальная, есть «... выжимка из живой речи мелодического сока» [2, с. 21]. В самой этимологии слова «интонация» ключевой лексемой является «тон», «звук» особого рода, наполненный человеческим эмоциональным смыслом.

Мысли Б. Асафьева по поводу многообразно понимаемой интонации подтверждаются и в психологии. Как отмечает А. Леонтьев, «... тональные различия возникли еще в конце неандертальской ступени <...> и уже у Гомо Сапиенса легли в основу формирования функциональной системы звуковысотного слуха. Благодаря тому, что эта система сложилась, стало возможным отделение музыки от речи – переход от речетативного (именно через «е». – А. Ж.) типа к мелодическому, произошло расширение диапазонов производимых звуков, нахождение качественных различий тонов и т. д. Вероятно, когда необходимость использования тонов для смысла различения отпала, они приняли на себя эмоциональную нагрузку – так и возникла музыка» [5, с. 63].

Принцип смыслонаполненной «звуковой речи» (нем. Klangrede), который, по мнению Н. Арнокура, довел до совершенства И. С. Бах [1, с. 50], олицетворяет инструментализм в своем «чистом» виде, вне сочетания или другой формы связи со словом. Музыканты-инструменталисты всегда хорошо осознавали природу «чистой» музыкальной интонации, выдвигая требования ее «выразительности», выразительной «речевой игры» (нем. «Sprechendes Spiel») [16, с. 95].

В основе музыки, по Г. Нейгаузу, лежит «простое логическое заключение» в виде деления на «две категории – звук и время»; именно они «... являются основными и в деле овладения музыкой, исполнительского овладения, решающими, определяющими все остальное, первоосновами» [10, с. 78]. При этом «звук», системно организованная звуковая концепция, выступает как содержание музыки, развертывающееся во временной форме (по Г. Ф. Гегелю, «содержание развертывается в форме» [3, с. 138]).

Процессуально-временная природа и интонационная наполненность характерна и для вербального языка/речи. Существуют даже такие языки (т. н. тональные, например, китайский), где «...от силы

и частоты звука меняется лексическое значение, которое ограничено фонемами или морфемами» [14, с. 159]. Однако музыкальная интонация, перенимая многое от словесной, акцентирует тоно-звуковую сторону, создавая своеобразный пространственный эквивалент течению времени – второй логической категории музыки.

Великие музыканты, особенно инструменталисты, отдававшие предпочтение инструментальной музыке, мыслили вербальный и музыкальный языки как порожденные общей звуковой материей. Например, Ф. Шопен, судя по сохранившемуся в его архивах черновику, употребляет словосочетания «выражение наших мыслей с помощью звуков», «выражение наших чувств с помощью звуков», «выражение мысли звуками», «слово родилось из звука», считая, что «звук существовал перед появлением слова», что «слово является определенным родом звука» [21, с. 7]. Музыкант-инструменталист мыслит звуками своего инструмента, отождествляя его с живым организмом, откуда вытекают многочисленные сравнения инструмента с человеком и его психическими свойствами: «Вся эволюция музыкальных инструментов <...> шла по пути поисков органоподобной, т. е. органической, напоминающей организмы конструкций. Поэтому бесчисленные метафоры, в которых фиксируется отождествление инструмента с живым существом, метафоричны вовсе не на все сто процентов» [8, с. 81].

В этом смысле «инструмент – это тоже человек» (Е. Назайкинский), что сразу же отсылает к известному афоризму Ж. Бюффона «стиль – это человек». Вместе с тем, стиль как «категория-интроверт» (В. Холопова [17, с. 222]) в применении к инструментам (музыкальному инструментализму как к обобщающей категории) выступает в определенном отчуждении, поскольку они входят в т. н. вторую природу, независимую от музицирующего индивидуума, берущего, использующего их как «готовые» артефакты культуры. Инструмент, инструментарий (еще один термин, относящийся к понятию «инструментализм» и означающий «...совокупность инструментов, применяемых в какой-либо специальности» [13, с. 239]) выступают как «... особое орудие производства, возникшее в музыкальной деятельности, нечто вроде выращенного культурой искусственного органа фонации, отделившегося от человека-музыканта или же, напротив, пришедшего к нему из природы и прирученного им» [8, с. 81, 85].

Распространенность точки зрения на инструментализм как на производное от вокального искусства относительна. Истоки этой точки зрения восходят к раннебарочной практике, когда в условиях импровизаторско-письменного дуализма (М. Сапонов [11, с. 8]) возникают табулатурные и нотные тексты произведений, которые в оригинале могли быть вокальными (*cantata* – предназначенное для пения, все, что пелось), а в других вариантах исполнения – инструментальными (*sonata* – играющееся на инструменте / инструментах, все, что игралось). Однако инструментальная музыка имела и свои автономные источники.

Задолго до возникновения барочного «стиля симфоний» (*stylus simphoniacus*) существовала аутентичная инструментальная культура, в которой струнно-щипковым инструментам принадлежала приоритетная роль. Регионом их бытования было Средиземноморье, где сложно переплетались восточная и западная цивилизации. Наряду с распространением по странам Европы арабской лютни (*alud* – *l'uth* – *lutnia*), в XVI веке на Апеннингах и Пиренеях существовала собственная, почвенная, исконно европейская струнно-щипковая культура, из истоков которой происходят первые автономные инструментальные жанры письменной традиции. Даже сама конструкция и строй лютни у итальянских лютнистов (В. Капирола, Ф. да Милано) отличались от арабской и сближались с виуэлой, распространенной тогда в Испании и Португалии (М. де Фуэнльяна, Л. де Милан, Л. де Нарваэс). Именно тогда возникли первые инструментально-сольные жанры, получившие название андалусских – *tientos*, *diferencias*, *soneto*, *fantasia*, *ricercar* (см. об этом: [20], [12]). Струна и способ звукоизвлечения – щипок – были основой инструментального мышления, причем не только его практики, но и теории. Открытие Пифагором тоновости в музыке напрямую связано с монохордом, звуки на котором извлекались способом щипка.

Органология инструментов струнно-щипкового семейства уходит корнями в глубокую древность, а сами инструменты, на которых играли в те далекие времена, сохранились лишь в названиях и описаниях. Неизвестно также, какая музыка создавалась (импровизировалась) для (на) этих инструментов. Поэтому более или менее четко судить о струнно-щипковом инструментарии можно лишь со времени



возникновения академической музыкальной традиции (поздний Ренессанс, Барокко). Разветвленное учение о музыкальных стилях, под которыми тогда понимались, в основном, «манеры» и «техники» композиторского письма, возникшее в барочной теории музыки, включало и инструментарий. В барочном «стиле симфоний» выделяются аффектные характеристики отдельных инструментов, которые использовались в достаточно пестрой и нестабильной палитре барочного оркестра или ансамбля. Так, А. Кирхер предлагает ряд характеристик стилей инструментов, среди которых стиль скрипок определяется как «веселый», поперечных флейт – «печальный, томный» и т. д. (цит. по: [6, с. 177]). И. Маттезон в «Совершенном капельмейстере» дополняет эти характеристики, упоминая о ряде струнно-щипковых инструментов – «вкрадчивой лютне», «визгливой арфе» [6, с. 177]. Стилиевые характеристики инструментов свидетельствуют о переключении «от изображения аффектов к изображению определенных свойств характера», а «детализация свидетельствует и об отходе старого канона репрезентации аффекта, и об удерживаемых основных типах изображения» [6, с. 177]. В барочной теории музыки формируются представления об инструментально-видовых стилях, входящих с тех пор в иерархическую систему стилиевых характеристик, принятую и на сегодняшний день. Этот тип (вид, уровень) стиля В. Холопова определяет как «стиль какого-либо вида музыки», упоминая среди прочих его разновидностей «фортепианный» [17, с. 223].

Каждый из инструментов обладает собственным стилем, но не *artioi*, как «неодушевленный» артефакт истории и культуры, а в соприкосновении с человеком-творцом – единственным носителем стиля. Вместе с тем, инструмент (инструменты) – «вне индивидуальные факторы», формируемые в условиях «опосредования личностных проявлений»; «инструмент изготавливается мастером, а затем попадает в собственное владение к другому мастеру – исполнителю» [9, с. 35]. Инструмент двойственен в стилиевом плане – он и часть «второй» (рукотворной) природы, диктующей музыканту «некоторые собственные законы и правила – например, регистровые и динамические ограничения, трудности в чем-то одном и режим максимального благоприятства в другом» [9, с. 36], и в чем-то «сам человек», его создавший (мастер-изготовитель) и воплотивший в твор-

ческом акте произведения (композитор) и исполнения (исполнитель). Органология инструмента включает его стилевые характеристики, определяемые его визуально-акустическим обликом, практикой использования на разных этапах эволюции музыкального мышления, стилями творческих личностей, реализующих себя в инструменте или через инструмент, а в конечном итоге – произведениями для данного инструмента и их интерпретациями.

**Выводы.** Струнно-щипковый инструментализм – стилевое явление, специфика которого раскрывается исторически и определяется целым рядом констант и переменных, что требует конкретных аналитических разработок. В его распознавании главными факторами выступают тембр («тело музыки») и фактура («конфигуратор» этого «тела»), а также «семейственная» принадлежность данного инструмента (духовой, струнно-смычковый, струнно-щипковый, струнно-ударный, клавишно-духовой и т. д.), отражаемые в приемах игры на инструменте, которые развиваются в направлении от аутентичных, исконно присущих его тембру и конструкции до усложненных и универсальных по степени виртуозности. При всем многообразии конкретных разновидностей струнно-щипковых инструментов, в группу которых входят такие разные – простые и комбинированные – «орудия музыкального производства», как домра, балалайка, гитара, арфа, клавесин и др., можно констатировать единые основания их тембрового и фактурно-фонического облика, типовую образную предназначенность, стабильную и мобильную практику применения в сольном, ансамблевом и оркестровом музицировании разных эпох и периодов.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арнонкур Н. *Мои современники. Бах, Моцарт, Монтеверди* / Николаус Арнонкур ; [пер. с нем. С. В. Грохотов]. — М. : Классика-XXI, 2005. — 280 с.
2. Асафьев Б. *Речевая интонация* / Б. Асафьев ; Под ред. Е. М. Орловой. — М. ; Л. : Музыка, 1965. — 136 с.
3. Гегель Г. В. Ф. *Эстетика. В 4 т.* / Г. В. Ф. Гегель. — М. : Искусство, 1968. — Т. 1. — 255 с.
4. Левая Т. Н., Леонтьева О. Т. *Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество* / Т. Н. Левая, О. Т. Леонтьева. — М. : Музыка, 1974. — 448 с., 9 ил., нот.

5. Леонтьев А. А. *Возникновение и первоначальное развитие языка* / А. А. Леонтьев. — Изд. — М. : АН СССР, 1963. — 140 с.
6. Лобанова М. *Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики* / М. Лобанова. — М. : Музыка, 1994. — 318 с.
7. Мамардашвили М. *Наука и культура* / М. Мамардашвили // *Методологические проблемы историко-научных исследований : сб. статей / отв. ред. И. С. Тимофеев.* — М., 1982. — С. 38–57.
8. Назайкинский Е. В. *Звуковой мир музыки* / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 256 с.
9. Назайкинский Е. В. *Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений* / Е. В. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с. — (Учебное пособие для вузов).
10. Нейгауз Г. *Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога* / Г. Нейгауз. — М. : Сов. композитор, 1987. — 238 с.
11. Сапонов М. А. *Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения* / М. Сапонов. — М. : Музыка, 1982. — 79 с. — (Вопросы истории, теории, методики).
12. Сергеева Т. С. *Рождение западно-арабской музыкальной классики : автореф. дис. ... д-ра. искусствовед. : 17.00.02 – муз.искусство* / Сергеева Татьяна Сергеевна. — М., 2009. — 44 с.
13. *Современный словарь иностранных слов : ок. 20 000 сл.* — М. : Рус. яз., 1993. — 740 с.
14. Соловьева А. И. *Основы психологии слуха* / А. И. Соловьева / Под редакцией Ананьева Б. Г. — Л. : Изд-во ЛГУ, 1972. — 187 с.
15. *Философский словарь* / Под ред. И. Т. Фролова. — 5-е изд. — М. : Политиздат, 1987. — 590 с.
16. Харнонкурт Н. *Музыка як мова звуків* / Николаус Харнонкурт. — Суми : Собор, 2002. — 184 с.
17. Холопова В. Н. *Музыка как вид искусства : учеб. пособие* / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 2000. — 320 с.
18. Холопова В. *Николай Бердяев и Софья Губайдулина: в той же части Вселенной. Опыт философского сопоставления* / В. Холопова // *Советская музыка.* — 1991. — № 10. — С. 11–15.
19. Чередниченко Т. *Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки* / Татьяна Чередниченко // *LAUDAMUS. К 60-летию Ю. Н. Холопова : сб. ст. / Моск.*

гос. конс. им. П. И. Чайковского ; [отв. ред. В. С. Ценова ; ред. А. В. Власов, М. Л. Сторожко ; сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. — М., 1992. — С. 40–48.

20. Шевченко А. Формирование гитары в контексте общего процесса развития музыкальной культуры / Анатолий Шевченко // Проблемы взіємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2008. — Вип. 23 : Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука. — С. 5–9.

21. «Metoda» Chopina // Ruchmuzyczny. — 1968. — № 12. — S. 5–7.

**Жерздєв О. В. Струнно-щипковий інструменталізм: органологія явища.** У статті розглянуто органологічні витoki струнно-щипкового інструменталізму, визначено методологічні засади у вивченні цього явища. Інструменти як «знаряддя мислення» музикантів входять до системи музично-філософської проблематики, являють собою клас «екстазуючих машин» (М. Мамардашвілі), винайдених людиною з метою розширення та поглиблення її естетичних потреб. Струнно-щипковий інструменталізм розглядається як стильове явище, яке характеризується цілим рядом факторів – візуально-акустичним виглядом інструментів, практикою їхнього використання у різні епохи і періоди, індивідуальними стильовими трактовками у триєдності «майстер-виготівник – композитор – виконавець», конкретними творами та їхніми інтерпретаціями. У сукупності всі ці фактори відображають стабільно-мобільну природу струнно-щипкового інструментального стилю, що проявляється історично у різних сімействах і видових групах інструментів, у різних жанрах і типах музикування. Константи та змінні у струнно-щипковому інструменталізмі реалізуються через конкретику інструментально-видових проявів, що може бути розкрито через стильову еволюцію окремих інструментів і музики для них.

**Ключові слова:** інструменталізм, інструменталізм у музиці, органологія, інструментальний стиль, струнно-щипковий інструменталізм.

**Жерздєв А. В. Струнно-щипковий інструменталізм: органологія явлення.** В статті рассмотрены органологические истоки струнно-щипкового инструментализма, определены методологические основания в изучении этого явления. Инструменты как «орудия мышления» музыкантов входят в систему музыкально-философской проблематики, представляя собой в со-

вокупности класс «экстазирующих машин» (М. Мамардашвили), изобретенных человеком в целях расширения и углубления его эстетических потребностей. Струнно-щипковый инструментализм рассматривается как стилевое явление, характеризующееся целым рядом факторов – визуально-акустическим обликом инструментов, практикой их использования в разные эпохи и периоды, индивидуальными стилевыми трактовками в триединстве «мастер-изготовитель – композитор – исполнитель», конкретными произведениями и их интерпретациями. В совокупности все эти факторы отражают стабильно-мобильную природу струнно-щипкового инструментального стиля, проявляющегося исторически в разных семействах и видовых группах инструментов, в разных жанрах и типах музицирования. Константы и переменные в струнно-щипковом инструментализме реализуются через конкретику инструментально-видовых проявлений, что может быть раскрыто через стилевую эволюцию отдельных инструментов и музыки для них.

**Ключевые слова:** инструментализм, инструментализм в музыке, органология, инструментальный стиль, струнно-щипковый инструментализм.

**Zherzdyev O. V. The plucked-stringed instrumentalism: organology phenomenon.** In the article organological the origins of plucked-stringed instrumentalism, defined the methodological Foundation in the study of this phenomenon. Tools as “tools of thinking” musicians are included in the system of musical and philosophical perspectives, representing in the aggregate class “ecstasy music machines” (M. Mamardashvili), invented by man in order to broaden and deepen its aesthetic needs. Plucked-stringed instrumentalism is regarded as a stylistic phenomenon characterized by a number of factors – visual-acoustic appearance of the tools, practice, their use in different epochs and periods, individual stylistic interpretations of the Trinity “master manufacturer – composer – performer”, concrete works and their interpretations. Taken together, these factors reflect stable-mobile nature of plucked-stringed instrumental style, manifested historically in different families and species groups of instruments in different genres and types of music. Constants and variables in plucked-stringed instrumentalism are implemented through the specifics instrumental-species manifestations that can be discovered through the stylistic evolution of individual instruments and music for them.

**Key words:** instrumentalism, instrumentalism in music, organology, instrumental style, plucked-stringed instrumentalism.