

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Соколова А.Н., Лигидов А.Х. К вопросу изучения этнических особенностей инструментальных наигрышей народов Северного Кавказа // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2025. № 3. DOI: 10.7256/2453-613X.2025.3.75473 EDN: FHPIYA URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75473

К вопросу изучения этнических особенностей инструментальных наигрышей народов Северного Кавказа

Соколова Алла Николаевна

доктор искусствоведения

профессор, Адыгейский государственный университет

385008, Россия, Республика Адыгея, г. Майкоп, ул. Первомайская, 208, ауд. 14

✉ professor_sokolova@mail.ru



Лигидов Али Хазреталиевич

доцент, кафедра народных инструментов; Северокавказский государственный институт искусств

360030, Россия, Кабардино-Балкарская Респ, г. Нальчик, пр-кт Кулиева, д. 1

✉ ali-lig@mail.ru



[Статья из рубрики "Музыкальная этнография и фольклор"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2025.3.75473

EDN:

FHPIYA

Дата направления статьи в редакцию:

10-08-2025

Аннотация: Объектом исследования является гармошечная музыка народов Северного Кавказа. Предмет исследования – этнические особенности инструментальных наигрышей адыгов, осетин, вайнахов, овладение которыми происходит в рамках профессионального обучения игре на национальных инструментах в Северокавказском государственном институте искусств. Авторы проводят операционализацию понятия «гармошечные наигрыши»; характеризуют инструмент, получивший обобщенное название «кавказский аккордеон»; анализируют процесс формирования учебного и концертного репертуара

гармонистов; выявляют наиболее характерные интонационные и метро-ритмические особенности инструментальных наигрышей народов Северного Кавказа. В становлении профессиональной школы гармошечного исполнительства особо выделяется роль М. Мамедова и К. Тлецерука. Подчеркивается педагогическая установка на формирование универсальных гармонистов, способных импровизировать, выступать на профессиональной сцене и одновременно оставаться свадебными гармонистами, хорошо владеющими традиционным репертуаром и стилевыми особенностями музыки народов Северного Кавказа. В работе использован культурологический подход, рассматривающий проблему стилевых особенностей инструментальной музыки народов Северного Кавказа. Метод сравнительного анализа метро-ритмических и интонационных характеристик гармошечных наигрышей использован при изучении имеющейся нотной литературы. В качестве специального использован опыт слухового анализа штриховых и фактурных особенностей инструментальных наигрышей и нотной литературы. Впервые на обсуждение выносятся вопросы об отличительных особенностях гармошечных наигрышей народов Северного Кавказа, которые, с одной стороны, имеют немало общего (привязанность инструментальной музыки к танцевальной культуре, высокая скорость исполнения, разнообразная орнаментика и особого рода полифоничность), а с другой – обладают уникальными специфическими особенностями в мелодике, ладо-гармоническом языке, метро-ритмике и фактуре. В выводах подчеркивается социокультурную значимость овладения гармонистами стилевыми исполнительскими особенностями различных этнических наигрышей. Умение исполнять музыку исторических соседей во многом соответствует владению их вербальным языком. Таким образом не только укрепляется доверие друг другу, формируется эмпатия и региональная идентичность, но и повышается статус музыканта, его включенность в музыкальную культуру региона.

Ключевые слова:

гармоника, пщынэ, адыгы, осетины, вайнахи, гармошечное исполнительство, инструментальные наигрыши, Северный Кавказ, стилевые особенности, профессиональное искусство

Введение. Понятие «гармошечные наигрыши» [\[1\]](#) появилось в регионе во второй половине XX века в связи с отделением инструментальных наигрышей от танцевального действия и возможностью представлять эту музыку в качестве самостоятельных инструментальных пьес. Термин стал использоваться и в системе профессионального обучения игре на национальных гармониках, тем самым указывая на фольклорные истоки исполняемой музыки. Как известно, на Северном Кавказе национальные гармоники бытуют широко и повсеместно [\[9\]](#), а в профессиональной культуре стали использовать особый тип инструмента, который имеет несколько этнических наименований (пщынэ – у адыгов, фандыр – у осетин, кобуз – у балкарцев, кехат-пондар – у чеченцев). В научной литературе общекавказский тип гармоники называется «кавказский аккордеон». На его правом грифе находятся клавиши рояльного типа в диапазоне от «соль» малой октавы до «ля» третьей октавы. На левом грифе расположены пять рядов готовых басов – дополнительный, основной, септаккорды, мажор и минор. Именно такой «унифицированный» инструмент со второй половины XX века стал использоваться в учебно-педагогической практике и на концертных площадках региона. Распространению «кавказского аккордеона» способствовало открытие классов

по обучению игре на национальных гармониках в музыкальных училищах / колледжах (Нальчик – 1973, Майкоп – 1980, Черкесск – 1983) и Северокавказском государственном институте искусств (1993). Если в национальных республиках студенты-гармонисты профессионально осваивают родной национальный репертуар и овладевают техникой и стилистикой национального мелоса, фактуры и метро-ритма, то в высшем учебном заведении, единственном в регионе, перед ними ставят задачу овладения особенностями инструментальной музыки разных этносов Северного Кавказа.

Объект исследования – инструментальные наигрыши народов Северного Кавказа: адыгов (кабардинцев, адыгейцев, шапсугов), осетин, вайнахов. Предмет исследования – мелодические, ладогармонические и метро-ритмические особенности инструментальных наигрышей народов Северного Кавказа. Цель исследования – на основе сравнительного анализа выявить отличия в инструментальных наигрышах народов Северного Кавказа. Будучи артикулированными, отличительные характеристики гармошечных наигрышей могут стать основанием для преодоления бытового представления о кавказской гармошечной музыке как «неделимом единстве» и лягут в основу теоретического и практического ее изучения.

Степень изученности проблемы. Из всех национальных видов кавказских гармоник наиболее изученной стала адыгская гармоника – «пщынэ». Этому инструменту посвящено одно монографическое исследование [9] и ряд других материалов [5, 11]. Из-за отсутствия нотных записей гармошечные наигрыши долго оставались вне внимания исследователей. Ситуация начала меняться во второй половине XX - начале XXI веков, когда, во-первых, гармонисты стали получать профессиональное образование в детских музыкальных школах и колледжах (музыкальных училищах) и, во-вторых, возникла потребность в национальном нотном материале, учебных пособиях и репертуарных сборниках. Почти за 50 лет кропотливой работы педагогов из республик Адыгея, Кабардино-Балкария, Северная Осетия-Алания накопился значительный музыкальный материал, позволяющий проводить камеральную работу и выявлять общее и специфическое, присущее каждому отдельному этносу на Северном Кавказе. Наиболее значительные пособия и репертуарные сборники принадлежат К. Тлецеруку [1, 3], Б. Газданову [2], А. Лигидову [7], М. Кожевой [5] и др. Общей чертой практически всех обозначенных сборников являлось то, что в них музыкальный материал подавался как некий «полуфабрикат», рассчитанный на дальнейшую «доделку» и «шлифовку». Другими словами, авторы сборников фиксировали основной «образ» наигрыша, который затем необходимо было варьировать в предлагаемом фрейме. Как правило, это была экспозиция двух колен наигрыша и 2-3 их вариации. Лишь отдельные пьесы позиционировались в качестве пьес крупной формы обычно в жанре попури или фантазии.

Постановка проблемы. Таким образом, к 80-м годам XX века на Северном Кавказе стали складываться две исполнительские системы. Одна непосредственно была связана с народными танцами и обрядами, другая стала складываться в недрах учебных заведений как профессиональная исполнительская школа. Первая основывалась на устной форме выучивания и подаче материала, импровизации и знании специфического репертуара, функционирующего в том или ином ареале. Профессиональная школа требовала владения нотным текстом, умения исполнять кабардинскую музыку «по-кабардински», адыгейскую музыку «по-адыгейски», осетинскую музыку – «по-осетински», абхазскую музыку – «по-абхазски» и т.п. Парадокс заключался в том, что профессионалы постепенно стали вытеснять народных исполнителей, превосходя их в технике игры, знании репертуара, художественности. При этом профессионалы должны

были в определенной мере «отречься» от заученного текст, находу перестраивать игру с одного наигрыша на другой, выполнять пожелания публики в выборе репертуара, демонстрировать знание исполнительских особенностей разных этносов и субэтносов. Перед педагогами высших и средних учебных заведений встала задача не просто выявить характерные особенности наигрышей различных этносов, но и артикулировать их, изложить в виде научных статей и методических пособий для последующих теоретических изысканий и практических манипуляций. Настоящая статья – первая попытка систематического изложения универсальных и специфических характеристик инструментальных наигрышей народов Северного Кавказа (адыгов, осетин, вайнахов).

Основная дискуссия. Основные универсальные свойства инструментальных наигрышей народов Северного Кавказа заключаются в следующем:

- а) вся музыка, исполняемая на гармонике, связана с танцевальными жанрами;
- б) гармонисты практически никогда не выступают соло. Они играют в сопровождении трещоток или доола. Возможны и более расширенные ансамблевые составы [гармоника + шычепцын (смычковый хордофон, адыгская скрипка) + пхачичи (трещотки); гармоника + шычепцын + доол] и др.;
- в) без танцевального ряда в инструментальных наигрышах «устанавливается» лимит времени. Такие наигрыши звучат 2,5 – 3,5 минуты;
- г) большинство инструментальных наигрышей исполняется в быстром темпе;
- д) для наигрышей характерны сложные ритмические фигуры с преобладанием триольного ритма и богатая орнаментика;
- е) для наигрышей характерна полифоническая фактура (гетерофония и контрастная полифония);
- ж) во многих наигрышах обнаруживаются интонационные комплексы, наследуемые от ранее популярных в традиционных культурах музыкальных инструментов [\[10\]](#).

Инструментальная музыка любого этноса на Северном Кавказе легко отличима, обладает собственным «интонационным лицом» и характерными признаками. В настоящее время мы можем представить лишь предварительные наблюдения, не укладывающиеся в системное целое. Тем не менее, эти наблюдения важны как для дальнейших теоретических изысканий, так и для учебно-педагогической работы.

Основные отличительные характеристики гармошечной музыки народов Северного Кавказа. Различия этнической ментальности, определяемые родным языком, традиционным сознанием и средой обитания, у гармонистов формирует собственное «слышание», то есть собственное прочтение «родного» и иноэтнического музыкального материала. В этой важно указать, что музыканты сразу определяют «акцент», если осетинская музыка исполняется не «по-осетински», кабардинская – не «по-кабардински» и т.п. Для овладения отличительными характеристиками гармошечной музыки народов Северного Кавказа мы проанализировали нотный материал более тридцати сборников инструментальных наигрышей и использовали собственный слуховой опыт, работая со студентами разных национальностей. Есть еще одна особенность, связанная с адыгскими инструментальными наигрышами.

Адыгская музыкальная культура представлена, как минимум, четырьмя исполнительскими стилями игры на гармонике: это западно-адыгский (адыги республики Адыгея, Шапсугии

– территория Краснодарского края), восточно-адыгский, который делится на кабардинский и черкесо-абазинский (Кабардино-Балкарская Республика и Карачаево-Черкесская Республика), и стиль черкесской диаспоры (страны Ближнего Востока – Сирия, Иордания, плюс Турция). Каждый из перечисленных стилей имеет свои характерные особенности ритма, формы, гармонии, а также манеру исполнения. Для западно-адыгской музыки характерна ритмоформула две шестнадцатые восьмая или восьмая две шестнадцатые.

Пример 1.



В кабардинской традиционной музыке – это триоль, состоящая из двух шестнадцатых и двух восьмых нот. Сложность исполнения традиционных кабардинских мелодий в четырехдольном метре является именно триоль, состоящая из двух шестнадцатых и двух восьмых.

Пример 2.



Другие варианты «кабардинских» триолей:

«ровная триоль»:

Пример 3.



«двухголосная триоль»:

Пример 4.



Сочетание триолей, синкоп, выдержанных звуков, полифонизация фактуры партий правой и левой руки (бас), штриховое разнообразие, динамизм фразировки, обилие мелизмов являются общими характеристиками адыгского стиля. Также важно выделить гармоническую ритмоформулу адыгских наигрышей, это I-VII-VI-VII-I ступени натурального минора.

В осетинской музыке часто употребляемы ровная триоль и пунктирный ритм, восьмая с точкой и шестнадцатая. Тематизм осетинских наигрышей отличает мелодичность и четкий

штрих исполнения, как правило – это сочетание отдельного нонлегато и острого стаккато.

Пример 5.



Характер

музыки вайнахов (чеченцев, ингушей) можно определить как резкий, рваный, темпераментный. Ярко выраженным признаком музыки чеченцев, ингушей является часто звучащий интервал секунды, которая и придает эту резкость. Аккорды, состоящие из секунды и квинты, используются как устойчивые созвучия, завершающие строфу или полустрофу.

Пример 6.



Отношение педагогов-гармонистов к нотному материалу обработок кавказских инструментальных наигрышей. Знаменитые гармонисты-педагоги Ким Тлецерук (Республика Адыгея) и Мадина Кожева (Кабардино-Балкарская Республика) относятся к любому нотному материалу как к источнику для самовыражения, как к материалу, дающему импульс для импровизации в заданном стиле. Именно так учат играть те педагоги, которые сами хорошо владеют инструментом, выступают с концертами и могут артикулировать характерные особенности той или иной инструментальной культуры. В то же время благодаря все более увеличившемуся числу нотных сборников педагоги русской национальности (баянисты, аккордеонисты) или музыканты с неразвитыми импровизационными навыками обучают новое поколение гармонистов строго по нотам. Музыкантам «некавказской национальности» пока не удастся исполнять адыгскую, осетинскую или чеченскую музыку «без акцента». Вероятно, в слуховой памяти «этнических» музыкантов кроются такие «тайные знаки» или нюансы, которые существуют «в крови» и не поддаются научению.

Материал основных сборников, по которым ведется обучение в колледжах искусств и Северокавказском государственном институте искусств (Нальчик) сборников рассчитан не на точное выучивание текста, а на его использование в качестве источника для последующей импровизации. Студент в этом случае выступает отчасти соавтором исполняемой музыки. Важным условием такого соавторства является строгое соблюдение стилистики этнической музыки: лада, гармонии, ритмики, сохранении мелодии. Также предлагают относиться к нотному тексту авторы «Концертных пьес для дуэта кавказских гармоник» Мадина Кожева и Сюзана Тхаледжокова [6]. Даже снабдив сборник кюар-кодом, позволяющим услышать авторское исполнение нотного текста, Мадина Кожева в Предисловии к нотам ратует за то, чтобы обучающиеся не боялись отходить от текста, вставляя туда привычные для них мелодические ходы и обороты.

Представленные нотные издания включены в педагогический и концертный репертуар гармонистов старших классов детских музыкальных школ, студентов колледжей и вузов кавказского региона: Кабардино-Балкарская Республики, РСО-Алания, Карачаево-Черкесской Республики, Республики Адыгея и Республики Абхазия. Опубликованные пьесы регулярно исполняются гармонистами на зачетах, экзаменах, конкурсах и концертах.

Таким образом, мы видим два параллельно идущих направления развития академического исполнительства на национальной (кавказской) гармонике. С одной стороны – это обработки инструментальных наигрышей в нотной редакции, при этом допускающие вариативное обращение с текстом, привнесение в него своего исполнительского «Я», но в рамках фольклорной традиции. С другой стороны – создание авторских композиций крупной формы на основе народной музыки, представляющих собой закреплённый нотный текст, исключающий его нарушение. В первом случае в обучающегося закладываются импровизационные навыки, позволяющие ему в будущем выступать в качестве участника инструментальных групп танцевальных коллективов и в качестве свадебных гармонистов. Во втором случае появляется перспектива «выведения» музыки народов Кавказа на европейский и мировой уровни, приобщение к ней музыкантов-аккордеонистов и баянистов. Последнее иллюстрируют казахстанские музыканты, чьи авторские обработки домбровой музыки достаточно свободно осваивают музыканты разных континентов [8]. В этой связи не лишне вспомнить и хоральные обработки Баха, в те времена, импровизируемые на каждой последующей церковной службе. Однако, будучи записанными на ноты гениальным автором, они стали достоянием мировой музыкальной практики и вышли далеко за пределы религиозной сферы бытования.

Выводы. Одной из ключевых характеристик гармошечной музыки народов Северного Кавказа является ее сходство и одновременно уникальность каждой из них. К общим характеристикам можно отнести привязанность инструментальной музыки к танцевальной культуре, высокую скорость исполнения, разнообразную орнаментику и особого рода полифоничность. Многоголосие инструментальной музыки нередко содержит такие диссонансные и политональные конструкции, которые порой можно сравнить с академическими авангардными сочинениями. Каждое перечисленное свойство может стать предметом самостоятельного исследования.

Уникальность каждой отдельной этнической инструментальной традиции народов Северного Кавказа – непреложный факт. Гармошечная музыка народов Северного Кавказа – это удивительное сочетание фактурных и музыкально-ритмических особенностей, которые отражают богатство культурного наследия этих народов. Эта музыка не только служит средством выражения эмоций и чувств, но и является важной частью их социального и культурного быта, объединяя людей через традиции, обряды и праздники. Гармошечная музыка народов Кавказа – это часть духовной культуры очень разных этносов.

Сложившиеся в Северокавказском государственном институте искусств принципы и методы преподавания игры на национальной гармонике нацелены на воспитание универсальных музыкантов – способных импровизировать, выступать на профессиональной сцене и параллельно быть лидером традиционных ансамблей, участвовать в свадебных торжествах и на любых народных празднествах. Выявление общего и различного в процессе профессионального обучения на гармонике позволяет не только осознанно исполнять музыку народов Северного Кавказа, но и формирует благоприятную социокультурную среду, в которой настоящий профессионал достойно представляет музыку ближайших соседей. Владение иноэтническим музыкальным языком релевантно владению языком вербальным, что во все времена было маркером культурного диалога.

[1] Понятия «гармошечные наигрыши», «гармошечный репертуар», «гармошечная»

музыка» вошло в современную этномузыкологию в связи с музыкой, исполняемой на национальных видах гармоник.

Библиография

1. Адыгэ къашьохэр. Адыгские танцевальные мелодии. Обработка и составление К. Тлецерука. – Майкоп: Адыг. отд. Краснодарского кн. изд-ва, 1987. – 88 с.
2. Газданов Б. Школа игры повышенной сложности на осетинской гармонике для 3-5 классов. – Владикавказ: издательско-полиграфическое предприятие им. В. А. Гассиева, 2006. – 288 с.
3. Играет Ким Тлецерук: обработки адыгейских танцевальных мелодий / Сост. А.Н. Соколова. – Майкоп: Качество, 2004. – 204 с.
4. Каширгова М.Л., Махов В. Школа игры на кавказской национальной гармонике. – Нальчик: ООО "Полиграфсервис и Т", 2014. – 148 с.
5. Кожева М.А. Некоторые особенности исполнительского стиля гармошечных наигрышей народов северо-западного Кавказа // Гармоника: история, теория, практика. Материалы международной научно-практической конференции 19-23 сентября 2000 год. – Майкоп: изд-во АГУ, 2000. С. 158-164.
6. Кожева М., Тхаледжокова С. Концертные пьесы для дуэта кавказских гармоник. – Нальчик: изд-во А. Бекулова "Принтсервис", 2024. – 68 с.
7. Лигидов А. Адыгская инструментальная музыка. Ч. I. – Нальчик: изд-во Принтсервис, 2018. – 108 с.; Ч. II. – Нальчик: изд-во А. Бекулова Принтсервис, 2020. – 100 с.
8. Смакова З.Н. Баянное искусство в музыкальной культуре Казахстана. Автореф. дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Бишкек, 2023. – 21 с.
9. Соколова А.Н. Адыгская гармоника в контексте этнической культуры. – Майкоп: Качество, 2004. С. 23-27. EDN: QRFYSJ
10. Соколова А.Н. К вопросу взаимодействия интонационных комплексов в западно-адыгских наигрышах на гармонике и шычепщине (смычковом хордофоне) // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия "Филология и искусствоведение". Вып. 3. – Майкоп, 2009. С. 283-289. EDN: KVXGEZ
11. Хараева Ф.Ф. Традиционные музыкальные инструменты и инструментальная музыка адыгов. Автореф. дисс. на соискание уч. ст. кандидата искусствоведения. – Москва, 2000. – 29 с. EDN: QDIOSZ

Результаты процедуры рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «PHILHARMONICA. International Music Journal» статье, как автор несколько уклончиво сообщил в заголовке («К вопросу изучения стилевых особенностей гармошечной музыки народов Северного Кавказа»), по всей вероятности, является некоторая совокупность стилевых особенностей наигрышей на гармонике или гармонике народов Северного Кавказа (употребленный автором термин «гармошечная музыка» нуждается в теоретическом обосновании). Стилль музыки народов Северного Кавказа, видимо, является объектом исследования. Рецензент вынужден в вероятностной форме определять предметную и объектную области исследования ввиду отсутствия точных формулировок в представленном на рецензирование тексте.

Особенностью представленного материала является отсутствие формализации программы исследования (проблема, объект, предмет, цель, задачи исследования, полученные результаты и их научная новизна). Удивляет также неосведомленность автора, что в советское время под научным руководством авторитетного музыкального этнолога и фольклориста Е. В. Гиппиуса (в 1970-е гг.) была проведена серия фольклорных экспедиций по Северному Кавказу, изданы нотные сборники собранного материала, опубликованы статьи, монографии, защищены диссертации. Полное отсутствие оценки автором степени научной изученности выбранной им темы не предполагает достижения в результате исследования научной новизны. Автор как-то вскользь упоминает существующую научную литературу по теме: «она была представлена статьями авторов из Адыгеи и Кабардино-Балкарии [3-10, 27, 29, 41-60]» – и все. О чем писали эти авторы, почему-то остается без комментариев.

В отсутствии программы исследования автор излагает свои соображения на совершенно различные темы с неясной целью и наконец в заключении (в «выводах») приходит к мысли, что «На первом этапе изучения стиливых особенностей гармошечной музыки горцев Северного Кавказа важно понять, когда и каким образом появилась гармоника в регионе, почему она была принята народами в качестве национального инструмента, как в ней проявились черты традиционного звукового идеала, выработанного ранее через другие музыкальные орудия». Из чего логически вытекают два противоречивых вывода: 1) поскольку автор не установил «когда и каким образом появилась гармоника в регионе» следует считать, что первый этап «изучения стиливых особенностей гармошечной музыки горцев» пока им не завершен, а значит результаты, достойные публикации в научном журнале, пока не достигнуты (тогда о чем представленная статья?); 2) если первый этап изучения пока не завершен, о чем повествует вскользь упомянутая автором научная литература («[3-10, 27, 29, 41-60]»)? Этот парадокс вскрывает отсутствие на самом деле исследования, результаты которого могли бы стать содержанием достойной публикации в научном журнале статьи.

Методология исследования не сложилась: автор не представил программы исследования, не изучил научную литературу по выбранной теме, не обозначил разработанных в российской или зарубежной литературе теоретических оснований изучения стиливых особенностей наигрышей на гармонике (или гармонике) народов Северного Кавказа. Хотя теория стиля представлена в советском и российском музыковедении на достаточно высоком уровне.

Актуальность выбранной темы автор так конкретно и не обосновал. Хотя отдельные наблюдения, вполне вероятно сделанные автором исключительно в творческой или педагогической практике самостоятельно, представляются рецензенту интересными и своевременными.

Научная новизна представленного материала остается под сомнением.

Стиль представленного текста местами соответствует научному, но очень много описок в словах (например: «коллективом», «аккомпонировали», «изготовить», «диатоничекий» и др.), встречаются плохо согласованные выражения, смысл которых не ясен (например: «В течение длительного периода вхождение гармонике в пространство традиционных культур народов Северного Кавказа (примерно в течение 100-120 лет с середины XIX века до 60-х годов XX века) народные музыканты, во-первых, играли по слуху, основываясь только на собственном опыте «наслушенности» и «насмотренности», и, во-вторых, этот опыт исходил из интонационного словаря наигрышей и песнопений в исполнении традиционных инструментальных или инструментально-вокальных ансамблей» или «Одной из ключевых характеристик гармошечной музыки народов Северного Кавказа является ее сходство и одновременно уникальность каждой из них»), кроме того автор, по всей вероятности, не знаком с редакционными требованиями

журнала к представляемым материалам, поэтому их и не соблюдает (см. https://nbpublish.com/e_phil/info_106.html).

Структура статьи не соответствует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография по объему (69 наименований) не соответствует теоретически слабому содержанию текста и не раскрывает какой-либо определенной проблемной области. Приведенный список явно избыточен и крайне слабо связан со смыслом высказываний автора.

Апелляция к оппонентам, в теоретическом смысле, отсутствует: автор не участвует в научной дискуссии, а излагает свои знания, словно уверен, что никто другой такими сведениями не располагает.

Несмотря на то, что отдельные обобщения и практические наблюдения автора при должном методическом сопровождении могли бы представлять интерес для читательской аудитории «PHILHARMONICA. International Music Journal», в представленном виде рекомендовать статью к публикации не представляется возможным. Рецензент рекомендует автору: определиться с программой исследования; подобрать для решения конкретных научно-познавательных задач конкретные научные методы; провести исследование, решив поставленные задачи; и только за тем изложить полученные результаты в жанре научной статьи; библиографический список при этом не должен быть столь громоздким, но должен четко раскрывать изучаемую автором проблемную область как в плане теоретических оснований, так и представленности источников эмпирического материала.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

Рецензия выполнена специалистами [Национального Института Научного Рецензирования](#) по заказу ООО "НБ-Медиа".

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензируемый текст «К вопросу изучения этнических особенностей инструментальных наигрышей народов Северного Кавказа» представляет собой междисциплинарное исследование на стыке музыковедения и этнографии. Автор обращается к практикам инструментальных гармошечных (кавказский аккордеон) наигрышей у народов Северного Кавказа, пытаясь таким образом провести сравнительный анализ, выявить общие и различные черты в музыкальной культуре адыгов (кабардинцев, адыгейцев, шапсугов), осетин, вайнахов. Автор дает необходимые пояснения по поводу специфических терминов работы, указывает на источники исследования: репертуарные и нотные сборники, небольшое количество научных публикаций. Автором также использован собственный слуховой опыт при работе со студентами разных национальностей. Вообще, поставленные автором вопросы рассматриваются в контексте развития музыкального образования и танцевально-обрядовых практик. Автор заявляет о первой попытке систематического изложения универсальных и специфических характеристик инструментальных наигрышей народов Северного Кавказа в данном тексте. Собственно исследовательская часть работы, проиллюстрированная нотными фрагментами (всего автор рассматривает пять примеров традиционной народной музыки), довольно невелика по объему и, на наш взгляд, недостаточно развернуто

формулирует авторские соображения по поводу приводимых примеров традиционной музыки народов Северного Кавказа, что затем приводит к определенным проблемам уже в заключительной части текста. По итогам проведенного исследования автору удается сформулировать общие черты гармошечной музыки народов Северного Кавказа (привязанность инструментальной музыки к танцевальной культуре, высокую скорость исполнения, разнообразную орнаментику и особого рода полифоничность, а также наличие диссонансных и политональных конструкций), но в части различий автор ограничивается общими фразами, не вдаваясь в конкретику (это удивительное сочетание фактурных и музыкально-ритмических особенностей, которые отражают богатство культурного наследия этих народов), при том что изначальная цель была заявлена как "на основе сравнительного анализа выявить отличия в инструментальных наигрышах народов Северного Кавказа". Как мы уже упоминали, сам анализ в содержательной части текста довольно лаконичен, а из выводов результаты анализа просто пропадают. Также автор в заключении почему-то удаляется от общих музыковедческо-этнографических проблем, поставленных в начальной части работы, и переходит к комплиентам Северокавказскому государственному институту искусств и применяемым там педагогическим методикам. В результате финал работы, на наш взгляд, смазан, заявленные цели достигнуты лишь частично, потенциал исследования полностью не реализован. Заявленная "первая попытка систематического изложения универсальных и специфических характеристик инструментальных наигрышей народов Северного Кавказа" на данный момент выглядит скорее как план дальнейших исследований нежели полноценное высказывание по теме. Тем не менее, автором проделана определенная работа, в целом исследование выполнено на приемлемом научно-методическом уровне, работа может быть рекомендована к публикации.