


ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ



<https://doi.org/10.5281/zenodo.3707583>

УДК 78.02

Никитин А.А.

Никитин Алексей Алексеевич, доктор педагогических наук, профессор, Хабаровский государственный институт культуры, Россия, 680045, г. Хабаровск, ул. Краснореченская, 112, E-mail: art-center@mail.ru.

Музыкальное исполнительство как социально-культурная ценность

Аннотация. Музыкальное исполнительство рассматривается в данной статье как культурно-творческий феномен: называются причины, приведшие к его выделению в самостоятельную отрасль музыкального искусства, обретению статуса равноценного искусства наряду с композиторским творчеством; высказывается мысль о том, что социально-культурная ценность музыкального исполнительства определяется его главным целеполаганием.

Ключевые слова: музыкальное исполнительство, опусная композиция, нотный, авторский и исполнительский тексты, интерпретация, целеполагание музыканта-исполнителя, «энергетические инвестиции».

Nikitin A.A.

Nikitin Aleksey Alekseevich, Doctor of Pedagogical sciences, professor, Khabarovsk State Institute of Culture, Russia, 680045, Khabarovsk, Krasnorechenskaya Str., 112, E-mail: art-center@mail.ru.

Musical performance as a socio-cultural value

Abstract. Musical performance is considered in this article as a cultural and creative phenomenon: called the causes which led to its separation into an independent branch of musical art, acquiring a status equivalent to art along with the composer; it is suggested that socio-cultural value of musical performance is defined by its main goal-setting.

Key words: musical performance, opus composition, sheet music, author's and performer's texts, interpretation, musician-performer's goal setting, "energy investments".

В середине XIX века музыкальное исполнительство стало самостоятельной отраслью европейской музыкальной культуры. Причин, приведших к отделению музыкального исполнительства от композиции и импровизации, неотделимой в ту эпоху от композиторского творчества, было немало. Главные из них:

– появление опусной композиции (целостного завершённого произведения), жестко фиксирующей звуковысотный материал, его ритмическое оформление и, по возможности, исполнительские указания, в отличие от композиций-«полуфабрикатов», дававших исполнителю большую свободу действий в их воссоздании;

– вызванная Великой французской революцией и эпохой Просвещения демократизация профессионального музыкального искусства, вышедшего из храмово-дворцовой среды в концертные залы, на площади, парки и сады, потребовала большого количества музыкантов, действующих как в сфере инструментальной музыки – сольного, ансамблевого и оркестрового исполнительства, так и в сфере вокально-хорового и оперного искусства, получившего большое распространение в XIX веке;

– потребность приобщения к наследию прошлого, отличающая образованных людей, сделавшая музыкантов-исполнителей носителями памяти музыкальной культуры, сохраняющими для человечества тысячи уже созданных музыкальных шедевров, – просветителями в высшем смысле этого слова, востребованными обществом.

«Понимание культуры как полноты времени, столь характерное для XX века, было открытием предыдущего столетия, уже в конце своей первой половины удивительно обострённо пережившее ощущение прошлого в настоящем, – настолько очевидным и осознанным становится восприятие культуры как распахнувшейся связи и единства, определившее будущее и вечность в качестве главного критерия оценки», – констатирует Н.И. Мельникова в своем труде «Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен» [4, с.33].

Музыка в XIX веке заняла важное место в жизни общества. Если во времена Гайдна она служит приятному времяпрепровождению, то во времена Бетховена становится ведущим видом искусства – высшей формой истины и красоты. Возникает новая конфигурация музыкальной культуры благодаря деятельности выдающихся музыкантов-исполнителей и её новая социальная значимость – она становится средством познания мира и его преобразования.

Одной из причин выделения музыкального исполнительства в самостоятельную ветвь музыкального искусства стало, кроме вышеназванных причин, значительное усложнение сочиняемой музыки в плане виртуозности, что требовало от музыкантов особой подготовки, ежедневных многочасовых упражнений за инструментом, репетиций с оркестрами и солистами, особых качеств, которыми не всегда обладали композиторы. К сказанному следует добавить растущий уровень требований, предъявляемых к музыкантам-исполнителям слушательской аудиторией, к тому времени весьма искушенной в вопросах исполнительства благодаря появлению большого количества концертных залов, насыщенной концертной жизни, обилия виртуозов, соревнующихся друг с другом в условиях жесткой конкуренции. Достаточно вспомнить фортепианные «дуэли» Бетховена и Штайбелта, Листа и Тальберга и др.

Искушенную слушательскую аудиторию привлекала не столько возможность увидеть и услышать истинного виртуоза, сколько услышать его вариант интерпретации хорошо знакомого музыкального произведения, который либо совпадал с ее представлением о реализованном исполнителем авторском замысле, либо не совпадал, что, в свою очередь, порождало две реакции – неприятие интерпретации либо ее принятие как желаемого или непривычного, но оригинального и убедительного толкования известного музыкального произведения. Несколько позже у слушательской аудитории интерес к творчеству отдельных исполнителей дополнился интересом к своеобразию национальных исполнительских школ – французской, итальянской, немецкой, русской, английской, американской и др.

Выделившись в самостоятельную ветвь музыкального искусства, исполнительство долго время рассматривалось в пространстве культуры как вторичное творчество, уступающее сочинительству пальму первенства, что продолжалось до второй половины XX века. В современной западной культуре музыка мыслится, прежде всего, как интерпрета-

ционное искусство. В его основе, по мнению В.А. Фролкина, лежит идея «коммуникационного треугольника», предполагающая «разделение труда», при котором композиторы создают музыкальные произведения и фиксируют их в партитуре, а исполнители их интерпретируют для удовольствия публики. «Этот глубоко укоренившийся взгляд возвышает и прославляет романтическое вдохновение композитора, которого считают истинным и единственным создателем оригинальных музыкальных творений. Долгое время считалось, что музыка есть полный свод музыкальных произведений, которые возникли в воображении композиторов и зафиксированы ими в нотации. В результате фигура композитора выдвинулась в музыкальной жизни общества на первый план и стала рассматриваться как главная движущая сила в развитии музыкального искусства... Исследования исполнительской практики разных культур и эпох позволили выявить более сложную и тонкую картину взаимоотношений исполнителя и композитора. Теперь мы с уверенностью можем говорить о двух задачах исполнителя, который действует не только в качестве «переводчика» нотного текста в реальное звучание, но и создателя на основе анализа своей особой, глубоко личной концепции исполняемого произведения, что соответствует функции композитора», – утверждает В.А. Фролкин в одной из своих статей [6, с.113].

Во многом благодаря Э. Курту, в сознании музыкантов-ученых и практиков утвердилась мысль о том, что музыка как художественно-эстетический феномен существует не на бумаге и не в сознании ее автора, а лишь в живом звучании, осуществляемом музыкантом-исполнителем. Музыка и нотный текст – это не одно и то же. Нотный текст – это всего лишь набор знаков, который ещё не есть музыка, а всего лишь её «чертеж». Точное воспроизведение нотного текста не гарантирует хорошего исполнения, потому, что в нотном тексте не зафиксирована существующая в самой музыке ненотируемая часть, которая и дает жизнь мертвым знакам. «Композиторский текст – исходное условие для выявления герменевтических контекстов в исполнительской интерпретации. Авторский текст определяется как итог множественной комбинаторики внутренних форм мыслдвижения автора; выявляются две его неразрывные составляющие – зафиксированный знаками конструкт и аура идеальных смыслов и значений («невыразимое»)» – делает вывод в своей кандидатской диссертации Л.В. Никитина [5, с.15].

То, что воспроизводит музыкант-теоретик или исполнитель, приступающий к анализу или разучиванию музыкального произведения, – ещё не музыка т.е. не живой организм, проживающий трепетно жизнь в пространстве и времени, а всего лишь звучащие знаки-символы, которые надо расшифровать и наполнить смыслом. А смысл, содержание этих знаков есть текст музыкального произведения, который складывается из авторского, исполнительского и «читательского» (слушательского) текста, рождающегося в контексте определённой культуры, усвоенной субъектами творческо-исполнительского акта.

Художественное исполнение – это не воспроизведение буквы авторского текста, а правдивое, точное воссоздание духовного и душевного содержания авторского высказывания, которое находится по ту сторону нотных знаков. Музыка возникает тогда, когда она является как художественное сообщение, духовное послание, наполненное энергией, рождающейся из божественного огня, дарованного композитору, исполнителю или импровизатору. Живой организм музыкального произведения рождается лишь в деятельности музыканта-исполнителя, воссоздающего музыкальное творение, а точнее создающего его каждый раз заново. Исполнитель выступает соавтором композитора, не зависимо от того, хочет он этого или не хочет. Он пропускает мысли и чувства автора музыкального произведения через себя, присваивает их, переплавляет в собственном творческом горниле и являет миру музыкальное произведение как произведение исполнительского искусства (определение Н.И. Мельниковой), выступая, по остроумно-точному определению Л.Е. Гаккеля, «композитором композитора».

Действительно, музыкальное произведение фактически есть то, что делает из него музыкант-исполнитель. И если исполнитель честен, уважительно и ответственно относит-

ся к миссии посредника-соавтора, не заслоняет своей персоной автора, любит не себя в искусстве, а искусство в себе, то его игра даст нам возможность соприкоснуться с душой и духом композитора, войти в его неповторимый художественный мир, обогативший мировую культуру. Подобное понимание художественно-эстетической значимости музыкального исполнительства привело к изменению его статуса: оно стало равнозначным композиторскому творчеству или даже стоящим над ним.

Следует заметить, что подобный взгляд на место исполнительского искусства в иерархии видов музыкального творчества разделяли некоторые музыканты XIX века, в частности, Рихард Вагнер. В одном из писем Ф. Листу он писал: «В сущности говоря, только исполнитель является настоящим художником. Все наше поэтическое творчество, вся композиторская работа наша, это только некоторое х о ч у, а не м о г у: лишь исполнение дает это м о г у, дает – искусство» [2, с.22].

В XX веке схожую позицию занимал Б. Асафьев, подчеркивающий «соравноценность» процессов композиторского творчества и музыкального исполнения» [1, с.264]; в наше время – российские музыканты-ученые Л.Е. Гаккель, Н.И. Мельникова, В.А. Фролкин, Д.А. Дятлов, Л.В. Никитина, американский исследователь К. Смолл, утверждающий, что исполнение музыки – наиболее важная и естественная форма ее существования.

По утверждению Л.В. Никитиной, сегодня в понимании эстетической роли личности музыканта-исполнителя существует две точки зрения. Одна из них отодвигает индивидуальность исполнителя на второй план, отдавая приоритет возможно более точному воплощению авторского замысла. Вторая точка зрения связана с осознанием музыкантами идеи М. Хайдеггера о «само-стоянии» художественного творения, об аккумуляции в нем не только замысла автора, но и всего контекста смыслов, присущих времени его созидания. «Отрыв музыкального произведения от его творца, самодостаточность его существования требуют от современного исполнителя не только глубокого проникновения в осознанный замысел автора и постижения всего спектра неосознанных сопутствующих смыслов, но и обогащения произведения смыслами своего исторического времени. В результате такого постоянного «прироста смыслов» (Г.-Г. Гадамер) музыкальное произведение обретает свою вневременную, «вечную» жизнь... Исполнительский процесс можно определить, как динамичное диалектическое единство двух противоположных тенденций – необходимости существования в рамках установившихся культурно-исторических исполнительских традиций и необходимости выражения нового личностного духовно-эстетического опыта» [5, с. 3].

Социально-эстетическая значимость исполнительского искусства в наше время поднимает его до высот хранителя духовных ценностей в условиях возрастающей дегуманизации общества, деформации духовно-нравственных идеалов. Предоставим слово музыкантам-ученым, которые видят в музыкальном исполнительстве действенный инструмент, оздоравливающий и гармонизирующий людей нынешней эпохи.

«Современное человеческое общество оказывается в ситуации, когда необходимо срочно решать глобальные проблемы, угрожающие его существованию. Главная из них – проблема самого Человека, необходимость его собственной внутренней духовной трансформации. Век рационализма, возвышая и гипертрофируя интеллектуально-познавательные способности человека, оттесняет на задний план его способность к сопереживанию и любви, добру и красоте. Продолжает разрушаться целостность человеческой личности, утрачивается тождество человека с самим собой, теряется способность вести диалог со всем живым и неживым в окружающем его бытии. Устранить возникший перекос в понимании человеком мира, развить его способность нерационального, интуитивно-целостного, духовно-чувственного понимания миропорядка возможно средствами искусства, в том числе музыкального, в особенности фортепианного как наиболее демократичного и наиболее доступного в реальной музыкальной практике для большинства людей», – полагает Л.В. Никитина [5, с.2].

«Деятельность выдающегося музыканта-исполнителя – это вкладывание в аудиторию собственной энергии; это мощнейшая инвестиция, поскольку живое исполнение основано на так называемом «перформативном поведении», понимаемом как сдвиг в сторону максимального расхода энергии. Исполнитель собою – своей силой, волей, мыслью, любовью и воображением участвует в слушателе через удивительную способность музыки «облегчать бремя, развязывать путы. ... Музыка, являющаяся воплощением порядка в его эстетическом и моральном смысле, дает возможность взглянуть на искусство выдающихся исполнителей в том числе и как на деятельность по возвращению людей к порядку и порядочности, в чем нам видится одна из важнейших сторон духовного делания музыкально-исполнительского искусства», – утверждает Н.И. Мельникова [4, с.211-213].

«Желая того или нет, музыкант-исполнитель высказывает со сцены всего себя, свои личные стремления и ценности, которые открываются в звучании музыкального произведения. Атмосфера концертного зала во время звучания музыки аккумулирует высокое напряжение, как в сознании исполнителя, так и в сознании слушателя. Именно здесь возможны такие прозрения, какие не могут быть даны обыденному сознанию. С одной стороны, слушая и исполняя музыку, мы расширяем свое существование, проживаем те события, которые с нами не случались и не могли случиться, и обогащаем свой художественный, а подчас и жизненный опыт. С другой стороны, входя в инобытийный мир, мы открываем в нем таинственную возможность интимного разговора с самим существом жизни, проживаемой в музыкальном произведении. Это прикосновение к самым глубоким слоям нематериальной жизни музыки рождает в нас ответный резонанс», – справедливо замечает Д.А. Дятлов [3, с. 67].

В наше время музыкальное исполнительство выступает как многоцелевая, многовекторная деятельность, направленная на

- познание мира, проекций действительности, её планов, вещного мира и человека, сущности бытия, преодоление «тотальной недостоверности»;
- открытие людям новых художественных миров, очаровывание этими мирами, увлекательную игру с ними;
- просветительство, прикосновение к шедеврам Великих творческих эпох, воссоздание их духовного наследия, обогащение памяти событиями культуры; формирование текста культуры в сознании людей.
- сотворение музыкальной истории через связь времен;
- раскрытие во всей полноте высшего «Я» музыканта-исполнителя через творчество композиторов различных эпох;
- теургию как эстетическое творение мира;
- творчество как игру;
- общение со слушательской аудиторией, диалог с нею с целью увлечь, убедить или развлечь ее, доставить удовольствие.

Обобщая вышесказанное, приходишь к выводу, что исполнительство – это миссия, осуществляющая связь времен, обеспечивающая полноту времени культуры, ее прошлого, настоящего и будущего, преображающая людей, предохраняющая общество от духовно-нравственного опустошения. А для осуществления этой миссии необходим огромный духовный и физический энергетический ресурс, вложение «энергетических инвестиций» и их разумное использование в процессе художественной коммуникации. В последней музыкальное исполнение выступает как музыкально-речевое сообщение, цель которого вызвать у слушателя желаемую эстетическую реакцию, включающую эмоциональную, интеллектуальную и поведенческую реакции. Эта «речь» может быть монологичная или диалогичная; в ней должна присутствовать экспрессия, включающую в себя интонирование, динамику, тембр, энергетика и качество звукового материала, зависящее от материала его первообраза. Музыкальной «речи» на сцене, как правило, сопутствует невербальная коммуникация, несущая в себе дополнительный энергетический заряд: «говорящие» руки

музыканта-исполнителя, его тело, мимика, костюм, сценический образ, поведение на сцене.

Акцентируя коммуникативный аспект музыкального исполнительства через постижение его энергетической природы, мы не можем пройти мимо такого фактора, каким является главное целеполагание музыканта-исполнителя, определяющее цель и характер коммуникации.

Две ведущие интенции управляют помыслами и делами человека: устремленность ввысь – к созиданию совершенного мира или устремленность вниз – к отрицанию и разрушению основ этого мира, богочеловеческой природы человека. Эти интенции определяют основные цели искусства, включая музыкально-исполнительское искусство.

Цель 1 – духовно-нравственное совершенствование человека, обретающего богочеловеческую сущность. Истинное художественное творчество, включая исполнительское искусство, есть по сути своей искусство благотворного воздействия на человека как на многомерную личность:

- духовным огнём – источником энергетического, волевого и деятельностного ресурса художника;
- эмоциональным интеллектом, образными сферами;
- художественными эмоциями во всех модальностях, эмоциональными состояниями, поведением;
- материалом искусства во всём его многообразии и разнообразии;
- идеальной формой предмета отображения, способами её адекватной объективации;
- художественной формой – внешней и внутренней;
- хронотопом (пространство-время).

В личности есть божественная сущность, которой нельзя и опасно манипулировать. Цель, которую в этом случае ставит перед собой музыкант-исполнитель – изменение сознания слушателя путём выведения на передний план бытия его высшего Я – из бытового уровня на онтологический; вызов соответствующего резонанса его внутренних сокровенных струн через проникновение в духовную реальность и погружение в неё.

Цель 2 – манипулирование человеком, рассматриваемом в «вещной» парадигме. В этом случае, художественное творчество становится искусством владения человеком как механическим устройством, «инструментом», на который художник воздействует

- энергетикой с отрицательным зарядом;
- реактивными (плотскими) эмоциями;
- художественными эмоциями в весьма ограниченном наборе модальностей, эмоциональных состояний, вызывающих сексуальный, агрессивный или безвольный тип поведения;
- материалом искусства, подвергшимся селекции и «стерилизации»;
- антихудожественной формой, исключая катарсис.

Исполнитель, вектор и содержание деятельности которого определено первой целью есть исполнитель-посланник. Исполнитель, вектор и содержание деятельности которого определено второй целью есть исполнитель-эгоцентрик.

Названными целями руководствовались еще Древней Греции популярные в то время «исполнители» – ораторы, актеры, поэты и музыканты. Эти цели вызвали к жизни две линии их поведения – линию Пифагора-Платона и линию софистов. Обе линии проходят через тысячелетия и заявляют о себе в наше время.

Линия Пифагора-Платона направлена на благотворное «возделывание» человеческой природы. Ее главное целеполагание – органичный человек (идеал каллокагатии), достигающий гармонии с Космосом путем физического и духовного самоусовершенствования, в котором искусству и, прежде всего, музыке принадлежит ведущая роль. Главным предметом творчества становится сам художник, который творит себя. Сознание художника направлено на свой внутренний мир и его «благоустройство». В музыке как «боже-

ственном» виде искусства, по мнению Пифагора, содержится не только художественно-эстетический элемент, но также познавательный и этический. Она выступает как инструмент познания мирового порядка и гармонии, нравственного совершенствования, как этический закон. Подобное понимание музыки нашло отражение в учении Пифагора об «эвритмии», являющейся не только важнейшим свойством художественно одаренной личности, но и человека вообще. Эвритмия – способность чувствовать и передавать «верный ритм» в пении, игре, танцах, речах, мыслях и поступках, согласованный с ритмом музыки Космоса, что мог сделать человек трансцендирующий, прислушивающийся к высшим силам, стоящим над ним.

Линия софистов направлена на подчинение человека воле и целям исполнителя, преследующего утилитарные, сиюминутные намерения. Софисты отвергли музыку как «божественный» вид искусства, противопоставив ей риторику, ораторское искусство. Мистицизм пифагорейцев у софистов уступил место житейскому практицизму, когда в искусстве ценится красота внешней формы, а не глубина содержания; главным инструментом творчества признается формальный ум и слово, представленное в совершенных формах речи. В ораторском искусстве акцент был смещён с содержательной (семантической) стороны на коммуникативную – умение «программировать» слушателя, вызывать необходимый художественный эффект. В структуре художественных способностей на передний план выходят такие качества как эмпатия и рефлексия, благодаря которым оратор эффективно использует «набор» выразительных средств с учетом поставленной цели – убедить публику, увлечь или развлечь её. Искусство становится одной из эффективных технологий манипулирования человеком, его эмоциями, сознанием и поведением.

К сожалению, в наше время все чаще доминирует вторая – «софистская» линия, когда музыкальное исполнительство является не высокой миссией, а средством самоутверждения, делания карьеры и финансового благополучия, что приводит к отторжению массового слушателя от серьезной – академической (классической) музыки и что побудило Нормана Лебрехта написать и издать книгу "Кто убил классическую музыку?". В этой книге изложены причины потери интереса широких масс к академической музыке прошлого и настоящего, концертам и записям классической музыки, профессии музыканта академического профиля; дана характеристика "убийцы" классической музыки. Одним из выводов автора книги является утверждение, что сами исполнители классической музыки зачастую убивают интерес к ней отношением к музыке как средству делания карьеры, когда музыкант любит себя в искусстве, а не искусство в себе, к своей деятельности как способу зарабатывания денег – гипертрофией стяжательского момента, снижением художественного уровня исполнения академической музыки – классической и современной, что обусловлено характером сегодняшнего музыкального исполнительства, чаще всего академического, лишённого коммуникативной привлекательности, выразительности, глубины, сильного эмоционального воздействия, проигрывающего воздействию на широкую аудиторию представителям массовой музыкальной культуры, шоу-бизнеса.

Высшая цель музыкального исполнения – расширение и изменение сознания слушателя посредством создания новой художественной реальности, погружения в неё. Настоящий музыкант-художник стремится быть властителем дум, который способен изменить мир или, по крайней мере, представление о нём. А чтобы владеть слушательской аудиторией, надо обладать духовным огнём – источником энергетического ресурса художника, – душой, любовью к миру и человеку, знанием жизни, пониманием ее основ, способностью вызвать резонанс, вибрацию душевных струн слушателей мощным, властным энергетическим зарядом и мастерством.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс, 2-ое изд., книга 1 и 2 / Б.В. Асафьев. Л.: «Музыка», 1971 г. 375 с.
2. Вагнер, Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям, т. 4 / Р. Вагнер. М.: 1911. 230 с.
3. Дятлов, Д.А. Феномен самоорганизации в музыкальном исполнении / Д.А. Дятлов // Музыкальная психология и психотерапия. 2008. № 6. С.33-46.
4. Мельникова, Н.И. Фортепианное исполнительское искусство как культурно-творческий феномен / Н.И. Мельникова. Новосибирск, Новосибирская гос. консерватория, 2002. 232 с.
5. Никитина Л.В. Герменевтические контексты фортепианного исполнительского творчества. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук / Л.В. Никитина. Казань, 2010. 25 с.
6. Фролкин, В. А. Музыкальное исполнение в условиях процесса коммуникативной связи: автор – (произведение) – исполнитель – слушатель / В.А. Фролкин // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. VII междунар. науч.-практ. конф. Новосибирск: СибАК, 2012, 112-118 с.

REFERENCES (TRANSLITERATED)

1. Asaf'ev, B.V. Muzykal'naja forma kak process, 2-oe izd., kniga 1 i 2 / B.V. Asaf'ev. L.: «Muzyka», 1971 g. 375 s.
2. Vagner, R. Pis'ma. Dnevniki. Obrashhenie k druz'jam, t. 4 / R. Vagner. M.: 1911. 230 s.
3. Djatlov, D.A. Fenomen samoorganizacii v muzykal'nom ispolnenii / D.A. Djatlov // Muzykal'naja psihologija i psihoterapija. 2008. № 6. S.33-46.
4. Mel'nikova, N.I. Fortepiannoe ispolnitel'skoe iskusstvo kak kul'turo-tvorcheskij fenomen / N.I. Mel'nikova. Novosibirsk, Novosibirskaja gos. konservatorija, 2002. 232 s.
5. Nikitina L.V. Germenevticheskie konteksty fortepiannogo ispolnitel'skogo tvorchestva. Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filosofskih nauk / L.V. Nikitina. Kazan', 2010. 25 s.
6. Frolkin, V. A. Muzykal'noe ispolnenie v uslovijah processa kommunikativnoj svjazi: avtor – (proizvedenie) – ispolnitel' – slushatel' / V.A. Frolkin // V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedenija i kul'turologii: sb. st. po mater. VII mezhdunar. nauch.-prakt. konf. Novosibirsk: SibAK, 2012, 112-118 s.

Поступила в редакцию 20.02.2020.

Принята к публикации 26.02.2020.

Для цитирования:

Никитин А.А. Музыкальное исполнительство как социально-культурная ценность // Гуманитарный научный вестник. 2020. №1. С. 1-8. URL: <http://naukavestnik.ru/doc/gv2001Nikitin.pdf>