

УДК 7.067 (4)

*Левко Вероніка Іванівна,  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри естрадного виконавства  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтва  
lady4@ukr.net*

## **КОНЦЕРТ ЯК ФОРМА РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ МУЗИКИ У СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СИСТЕМІ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ: ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ**

У статті висвітлено основні етапи становлення концерту як публічної форми репрезентації музики у XVII-XIX ст. Спираючись на історичний дискурс розвитку концерту як мистецької акції у західноєвропейському культурному просторі, виокремлено основні компоненти концерту як складової культурно-мистецького життя і як публічної форми репрезентації музики. Закладено підвалини класифікації концертів від його ранніх до найновіших форм.

*Ключові слова:* концерт, композитор, виконавець, слухач, публіка, концертний менеджмент, музична індустрія.

*Левко Вероніка Іванівна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры эстрадного исполнительства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

**Концерт как форма репрезентации музыки в социокультурной системе Западной Европы: этапы становления**

В статье отражены основные этапы становления концерта как публичной формы репрезентации музыки в XVII-XIX вв. Опираясь на исторический дискурс развития концерта как художественной акции в западноевропейском культурном пространстве, выделены основные компоненты концерта как составляющей культурно-художественной жизни и как публичной формы репрезентации музыки. Заложены основы классификации концертов от его ранних до новейших форм.

*Ключевые слова:* концерт, композитор, исполнитель, слушатель, публика, концертный менеджмент, музыкальная индустрия.

*Levko Veronica, PhD in Arts, associate professor of the variety performance chair, The National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

**Concert as a form of representation in the socio-cultural system in Western Europe: stages of formation**

In the article, the author highlights the basic stages of formation the concert as a form of public representation of music in the XVII - XIX centuries. Based on historical discourse of the concert as artistic action in the Western European cultural space, it is singled out the basic components of the concert as part of the cultural and artistic life and as a form of public representation of music. The grounds for classification concerts from its earliest to the latest forms are analysed.

*Keywords:* concert, composer, performer, listener, audience, concert management, music industry.

Сьогодні, як ніколи, набувають актуальності праці, які розглядають соціокультурний компонент як важливу складову розвитку мистецтва. Одним з найбільш значимих явищ культурно-мистецького життя, починаючи з кінця XVII ст. й до сьогодні, є концерт. Зазначимо, що поява концерту як специфічної форми репрезентації музики була тісно пов'язана із загальними суспільними процесами, що відбувалися в Європі, і запитами тогочасного суспільства, адже музичне мистецтво як таке існує стільки ж, скільки й людство, проте інституціоновані форми репрезентації музики як чистого мистецтва з'явилися доволі пізно – лише у Новий час.

Концерт як специфічну музичну акцію науковці почали вивчати відносно недавно, але за цей час було зроблено багато відкриттів та узагальнень. Серед найбільш важливих праць відзначимо роботи російського дослідника Є. Дукова, який на пострадянському просторі заклав фундамент вивчення концерту як соціокультурного явища. Серед інших російських учених питання концерту як феномена європейського соціокультурного простору Нового часу порушувалися у працях С. Клітіна, І. Ковшарь, С. Лашенко, В. Мартинова, де було розроблено окремі аспекти концерту як музичної акції, спрямованої на репрезентацію «чистої» музики.

Українські вчені у своїх працях віддавали перевагу історичному аспекту розвитку концертної діяльності, як у зарубіжних країнах, (праці Н. Белявіної) та в Україні (праці О. Зінькевич, К. Шамаєвої, О. Бугаєвої, Т. Бурдейної-Публіки та ін.). На нинішній момент вже розроблено теоретичний апарат і накопичено та осмислено багатого історичного матеріалу. Проте на сьогоднішній день вченими так і не було розроблено класифікації видів концертів і типологію, яка б могла лягти в її основу. Одна з причин такого стану речей – надзвичайне розмаїття концертних форм на сьогоднішній день.

Метою нашої статті є здійснення першого кроку в напрямку створення всебічної класифікації концертів від його ранніх до найновіших форм, а саме – закласти підвалини типології концерту як мистецької акції, спираючись на історичний дискурс розвитку концерту як форми суспільної репрезентації музики, де концерт представлено як складову культурно-мистецького життя у системі соціокультурних відносин, що формувалася протягом XVIII-XIX ст. і функціонує й донині.

Концерт є публічною акцією, що передбачає зосередження слухача на музиці як на самоцінному об'єкті, що остаточно відірвався від своїх побутових функцій. Переорієнтація музики з прикладної на таку, що репрезентується, яка відбулася у Новий час, знаменує народження нової публічної акції – концерту. Як слушно зауважує В. Мартинов, процес слухання музики на концерті «повинен бути максимально огорожений від вторгнення будь-яких сторонніх життєвих проявів і зосереджений виключно на сприйнятті того, що пропонується до прослуховування, а для цього необхідним є спеціально пристосоване приміщення, і саме таким приміщенням є концертна зала. Якщо раніше музика звучала у церкві, в палацових залах, на площі або в парках, музика повинна була перемішуватися (і неминуче перемішувалася) з найрізноманітнішими проявами життя – з відпавою релігійного культу, з придворними церемоніями, зі святами або з розвагами, то в концертній залі слухання музики, звільняючись

від співучасті з усіма перерахованими вище проявами життя, стає цінним і автономним актом» [8, 203].

Важливим чинником розвитку концертного життя стала й розвиненість державних інститутів, оскільки воно могло активно функціонувати лише там, де є публіка, яка є спроможною для вільного самовиявлення. Стадіально раніше концерти з'явилися у Венеціанській республіці, вільному місті Гамбурзі, Голландії та Англії, пізніше в абсолютних монархіях – Франції, Норвегії, Росії, Австрії [6, 152-153].

На першому етапі розвитку концертної практики, у XVII-XVIII ст. у придворному побуті та аристократичних салонах (т.з. академії, *collegium musicum*) музикування було розраховане лише на обмежене коло запрошених осіб. Для гостей грали музиканти, що були на службі аристократа-мецената, який мав власні інструментальні та хорові капели. Невелике число слухачів та мале приміщення надавали концертам характер камерно-ансамблевого музикування [9, 926]. У цей період відбувається формування основних складових концертної діяльності – з'являються такі поняття як концертний виконавець (віртуоз), формується відповідне середовище, розвивається принцип патронату концертної діяльності, закріплюється тріада «автор-виконавець-слухач» [4, 122].

Перші відкриті платні концерти в Європі були організовані в Лондоні у 1672-1678 рр. скрипалем Дж. Банністером у його власному будинку. Слухачам навіть надавалося право вибору програми [9, 926]. Важливим етапом розвитку відкритих платних концертів стала діяльність французького товариства «*Concert spirituel*», заснованого у 1725 р. Назва товариства, яка перекладається як «Духовні концерти», була пов'язана з виконуваним репертуаром, у якому вагому частину посідали мотети, кантати та інші церковні жанри. Окрім того, на концертах, організованих товариством, звучала інструментальна музика не французьких авторів. Вибірковість репертуару, у т. ч. заборона виконувати оперні уривки та музику французьких композиторів, малий термін, протягом якого було дозволено влаштовувати публічні концерти (лише 35 днів на рік, коли, відповідно до церковного календаря, не давалися вистави у театрах), пов'язана з обмеженням, яке накладало на діяльність товариства Королівська академія музики (Опера) [2, 132-133]. Завдяки діяльності товариства «*Concert spirituel*» було сформовано тип відкритого платного концерту з двох відділень, на якому виконувалися симфонія, сольний концерт та вокальні номери, а виконавці змогли задовольнити попит слухачів щодо віртуозності. Було покинчено також і з придворною монополією на виконання світської музики, а ініціатива перейшла до рук музикантів-професіоналів [2, 136]. Окрім публічних концертів, осередками концертнування стали паризькі *hôtel particulier* – невеликі міські особняки французьких аристократів та заможної буржуазії, де у середині XVIII ст. високопоставлені особи влаштовували музичні вечори [5, 38].

Концертне життя розвивалося не лише у процвітаючих Англії та Франції, публічні концерти стали важливою складовою культурно-мистецького середовища Німеччини та Австрії. Німеччина в середині XVII ст. здійснювала відкриті концерти завдяки зусиллям органістів М. Векмана та Д. Букстехуде.

У 1743 р. аматорське товариство І. Хеллера організувало «Великі концерти», а вже починаючи з 1781 р., були розпочаті постійні концерти в залі «Гевандхауз» [1, 93]. В Австрії 1752 р. об'єднання любителів музики впровадило відкриті симфонічні концерти «Академії», в 1771 р. композитор Ф. Гасман заснував «Товариство музикантів», організувавши постійний симфонічний оркестр [3, 78]. Отже, протягом XVIII ст. концерт як форма публічної репрезентації музики по всій Західній Європі стає невід'ємною частиною музичної культури.

Однією з головних складових концерту стає виконавець-віртуоз, для виступів якого з часом закріплюється сольний концерт як пріоритетна форма. Якщо у XVIII ст. переважно практикувався змішаний тип виступу, що передбачав гру інструменталіста або виступ співака за участю оркестру та інших виконавців (т. зв. антураж), і навіть у 30-х рр. XIX ст. так ще виступав знаменитий Н. Паганіні, то у 40-х рр. Ф. Ліст першим відмовився від цієї практики і грав сольні концерти без участі інших виконавців [9, 926-927]. Сольний концерт (речиталь) не став єдиною формою концертного виступу, проте саме він сприяв розвитку віртуозного начала, і сьогодні, при всьому плюралізмі концертних форм, передусім, ім'я виконавця, навіть більше, ніж композитора, стає приводом відвідування концерту публікою.

Не менш важливим компонентом у розвитку концертного життя стає й приміщення. Є. Дуков виділяє три основні їхні типи. Це, по-перше, будівлі театрів, які влаштовували публічні концерти у вільний від спектаклів час. Ця практики була поширена практично в усіх театрах Австрії і Німеччини, а з кінця XVIII ст. і у Королівському театрі у Лондоні. По-друге, для концертів використовувалися приміщення готелів та казино. Так, знаменитий лейпцизький Гевандхауз виникає у готелі «Три лебеді», а в австрійському Інсбруку у 1799 р. у міському казино місцевий університет на основі філармонійного товариства почав влаштовувати концерти. Третє місце, де влаштовувалися концерти – паркова зона, спочатку в курортних зонах, пізніше – у великих містах. Серед концертних майданчиків найбільш знаним є лондонський «Воксал», відкритий у 1742 р., де було кілька павільйонів зі сценами (одна з них – з органом), у т.ч. – Рейнлахська ротонда діаметром 150 футів, у центрі якої була кругла естрада, де розміщувався оркестр [6, 163-164].

Є. Дуков вказує на значення приміщень для концертів з соціокультурних позицій, зазначаючи, що ці приміщення є «вузловими пунктами вільної, не утилітарної міжособистісної комунікації», «просторами, що виходять для кожної людини за межі його повсякденності» [6, 165]. Проте ця небуденність була трохи іншою, ніж традиційна релігійна. Новий тип зустрічі з музикою «був більш мирським, порівняно з виключно храмовим і більш демократичним, доступним у порівнянні з семантичним полем елітарного придворно-замкового простору, що, природно, могло викликати у ряду сучасників відчуття «зниження», «спрощення» ... для більшості з них контакт з жанрами, народженими в рамках придворно-замкової культури, ніс принципово іншу семантику – прилучення до раніше практично недоступного, що належало більш високим з соціальної ієрархії верствам» [6, 66]. Отже, концерт є явищем, яке відноситься до надбудованого, майже сакрального, проте є ієрархічно нижчим, ніж церковно-сакральне, і яке у

секулярний Новий час для багатьох є заміником духовно-сакрального простору на простір духовно-естетичний. Зв'язок концерту із сакральним підкреслює Є. Дуков, вказуючи, що коли під час посту замовкало святкове життя і зачинялися театри, для публіки залишалися лише концерти, які стали своєрідною сполучною ланкою між світським та сакральним життям [6, 67].

Неможливо уявити концертне життя без його організаційної складової. Історію концертного менеджменту як його важливого компоненту можна розпочати з кінця XVII ст., однак активна його фаза припадає вже на XIX ст., коли все більшої популярності набули симфонічні, камерні й сольні концерти, організовані зусиллями різного роду музичними товариствами, що існували в усіх великих європейських культурних центрах. Найвідомішими у XIX ст. були постійні симфонічні концерти Товариства концертів Паризької консерваторії (засноване 1828 р.), Лейпцизького Гевандхауза (засноване у 1781 р., реформоване (Новий Гевандхауз) у 1884 р.), Віденського (засноване у 1842 р.) та Берлінського (засноване у 1882 р.) філармонічних оркестрів, «Концерти Ламурію» у Парижі (засновані у 1881 р.), лондонські «Променад-концерти» (засновані у 1895 р.) та ін. У Берліні 1880 р. Г. Вольфом було відкрито першу концертну агенцію, яка займалася організацією виступів артистів, що поклато початок сучасній концертній індустрії, яка дуже швидко розвинулася в США [9, 927]. Отже, концертні організації – державні та приватні – стають потужним імпульсом розвитку концертного життя по всьому світі. Вони швидко реагували на запити часу і стимулювали розвиток концертної діяльності у соціокультурному просторі європейських країн.

Зібрання у «*hôtel particulier*», «*Concert spirituel*» у Франції, мистецькі об'єднання Австрії і Німеччини, а також аналогічні установи в інших європейських державах стали одними з перших осередків, де було закладено підвалини організаційної складової та інфраструктури як важливих компонентів концертної діяльності. Діяльність цих та інших товариств XVIII ст. дозволяє виділити ще кілька аспектів функціонування концерту в соціокультурному просторі європейських країн. Отже, ми можемо констатувати, що на кінець XVIII ст. було сформовано такі компоненти концерту як форми публічної репрезентації музики: законодавство, цензура та ідеологія, які впливали, зокрема, на заборону виконання окремих творів на концертах або участі у концертах конкретних виконавців, концертний менеджмент, який передбачав організаційну складову концертної діяльності, зокрема, пошуки відповідного приміщення, вибір форми концерту та підбір репертуару. Також у цей час відбувається формування публіки як основного «споживача» концерту як форми публічної репрезентації музики, виконавця, орієнтованого на демонстрацію віртуозного начала, а також композитора, який повинен був так чи інакше враховувати музичні смаки публіки.

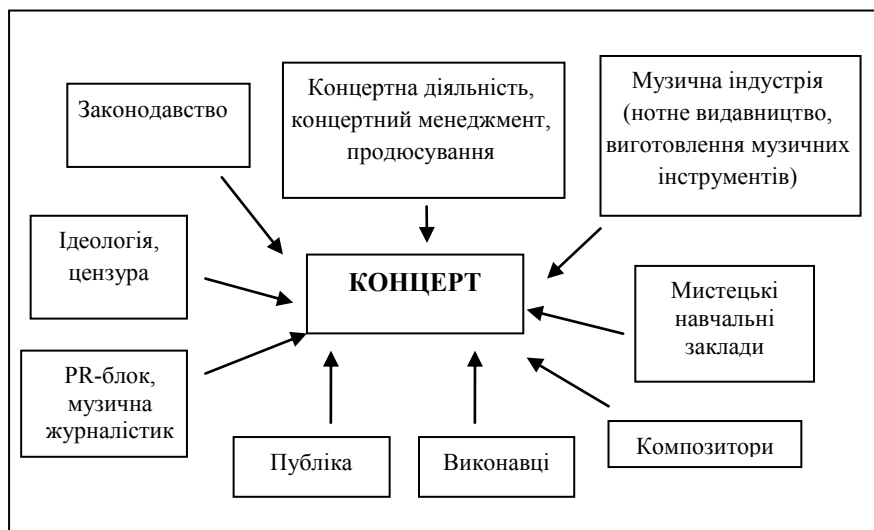
В. Мартинов слушно зауважує, що починаючи з XIX ст., музика стає індустрією із власною інфраструктурою, матеріально-технічною базою і адміністративно-господарчим апаратом, а виконання музичних творів передбачає використання усієї цієї інфраструктури [8, 205]. Ця інфраструктура є доволі розвиненою і включає мережу концертних залів та театрів у різних містах і країнах, для функціонування яких треба кадри. Для цього відкривається ме-

режа навчальних закладів (консерваторій), які потребують педагогів. В інфраструктуру входять: музична преса, меломани, адміністрація концертних залів, фестивалів і філармонійних установ, майстри музичних інструментів та експерти, музичні видавництва [8, 204].

Додамо до спостереження В. Мартинова ще один важливий компонент: саме у XIX ст. формується PR-блок, до якого входить музична критика (журналістика), яка, сприяючи формуванню смаків публіки, також відіграє значну роль у розвитку концертного життя, оскільки центральною фігурою у концертній діяльності завжди є публіка, на яку орієнтуються і композитор, і виконавець, і музичний менеджер. Щодо публіки та її смаків, звернемо увагу на ще один аспект. Розвиток концертної діяльності відбувався за двома напрямками – від духовного до світського, від розважального до серйозного, і для більшості слухачів XVIII-XIX ст. концерт – це, передусім, розвага або принаймні відпочинок. Як слушно зазначає С. Лашенко, основою інтересу публіки до концерту є вічний потяг до новизни та розваг. Проте навіть сприймаючи концерт як своєрідний атракціон, публіка несвідомо розширює свій слуховий досвід, зникає до нового звучання, формуючи ґрунт для набуття навичок слухати музику [7, 185]. Саме тому багато музичних діячів наголошували на виховній та просвітницькій функціях концерту, турбувалися про виховання смаків слухачів. Музична критика XIX ст. була спрямована не лише на оцінку художньої вартості композиторської творчості або виконавської майстерності артистів, а й на виховання музичних смаків публіки, на яку, врешті-решт, і була спрямована концертна діяльність.

Отже, у XIX ст. до компонентів концерту як форми публічної репрезентації музики додаються музична індустрія, куди входять нотне видавництво, виробництво музичних інструментів; система мистецьких навчальних закладів, PR-блок (музична критика та журналістика). Таким чином, саме у XIX ст. концерт як форма публічної репрезентації музики формує навколо себе систему соціокультурних зв'язків, які є визначальними для нього. Пізніше, у XX ст., можна говорити про появу нових та відмирання старих форм концертів, проте системоутворюючі компоненти, окреслені вище, залишаються незмінними. Так, при еволюції форм концерту на нього можуть впливати різні чинники, наприклад, посилюватися ідеологічний та цензурний тиск у тоталітарних суспільствах, що впливало на зміст та форму проведення концертів, однак у жодному разі не можна говорити про зміну або доповнення системоутворюючих компонентів концерту як форми публічної репрезентації музики. У XX ст. еволюція відбувалася у розширенні та видозміні складових елементів концерту як публічної форми репрезентації музики.

Узагальнимо наші спостереження щодо концерту як публічної форми репрезентації музики, у контексті культурно-мистецького життя Західної Європи як частини системи соціокультурних відносин, окреслюючи зовнішні та внутрішні зв'язки цієї системи. На рис. 1 концерт є центром системи, де зовнішні зв'язки – складові соціокультурного життя, більшість з яких не є, власне, мистецькими компонентами або мають до них непряме відношення. Концерт у системі соціокультурних відносин є одним із видів музичної діяльності, який стає актуальним, починаючи від кінця XVII ст.



*Рис. 1. Концерт як складова культурно-мистецького життя у системі соціокультурних відносин*

На *рис. 2* концерт показано як одиничний акт публічної репрезентації музики, де окреслено його компоненти, поза якими він не може існувати.



*Рис. 2. Складові компоненти концерту як публічної форми репрезентації музики*

Таким чином, концерт як складова культурно-мистецького життя у системі соціокультурних відносин не є традиційною тріадою *композитор – виконавець – слухач*, до якої апелює не одне покоління музикознавців, а має значно більше компонентів, як власне мистецьких, так і позамистецьких. Серед них, перш за все, виділимо законодавство, що регламентує концертну діяльність у контексті культурної політики країни; ідеологію та цензуру, що впливають на концертний репертуар, зокрема, сприяють або ж забороняють виступи тих чи інших виконавців. Ці компоненти виокремилися ще на початковому етапі, але найбільший вплив на концертне життя мають у тоталітарних суспільствах.

Концертна діяльність як складова культурно-мистецького життя передбачає наявність концертного менеджменту, що займається організацією концертів, та продюсування, яке виробляє стратегічні напрямки просування того чи іншого культурного продукту. Важливе місце у концертній діяльності відіграє й музична

індустрія, яка включає нотне видавництво, виготовлення музичних інструментів тощо. Не менш значущим елементом у концертному житті є PR-блок, куди входить музична журналістика (музична критика), що не лише інформує слухача про концерти та дає їм оцінку, а й постійно підтримує інтерес публіки до артистів та композиторів, заохочуючи перших до відвідування концертів. Професійні мистецькі навчальні заклади займаються підготовкою мистецьких кадрів – композиторів та виконавців, а також музичних критиків та фахових лекторів, які є невід’ємною складовою концертного життя.

Концерт як публічна форма репрезентації музики має також кілька компонентів, серед яких: музичні (літературні, хореографічні тощо) твори, що виконуються (репертуар); артисти, що їх виконують; відповідна форма заходів; спеціальні приміщення. Зазначимо, що концерт, як складова культурно-мистецького життя у системі соціокультурних відносин та компоненти концерту як публічної форми репрезентації музики, мають точки перетину. Композитори та виконавці є соціокультурними замовниками концерту як форми репрезентації музики та його безпосередніми учасниками; форма заходу та приміщення пов’язані з концертним менеджментом.

Запропонована система, що подає концерт і як публічну форму репрезентації музики у контексті культурно-мистецького життя, і як одиничний акт публічної репрезентації музики, може стати підґрунтям всебічної та універсальної класифікації концертів усіх видів та типів, яка б могла охопити усе їхнє розмаїття, починаючи від кінця XVII і до початку XXI ст.

Зазначимо алгоритм майбутньої класифікації. Відповідно до виконавського компоненту як складової концертної діяльності, концерти можуть бути професійними і аматорськими, учнівськими (студентськими), концертами, що виконуються на відповідних інструментах (народні, струнні) тощо. Форма заходу також може бути різноманітною: концерти-лекції, концерти-презентації, ювілейні концерти, звітні концерти, академічні концерти тощо. Відповідно до класифікації приміщень, концертними майданчиками можуть бути спеціально облаштовані концертні зали (наприклад, філармонійні), музеї, храми, клуби, у радянські часи концерти відбувалися також на заводах або у колгоспах просто неба. Двокомпонентна система, окрім перспектив стати підґрунтям універсальної класифікації концертів, дає можливість прослідкувати еволюцію концертної діяльності у контексті розвитку художньої культури країни.

Двокомпонентна система, окрім перспектив стати підґрунтям універсальної класифікації концертів, дає можливість прослідкувати еволюцію концертної діяльності у контексті розвитку художньої культури країни.

### *Література*

1. Белявіна Н.Д. Зародження громадських форм музикування в умовах абсолютської Німеччини середини XVIII століття / Н.Д. Белявіна // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць. – Вип. X. – К. : Міленіум, 2003. – С. 81-94.
2. Белявіна Н.Д. Концертні віртуози як директори-засновники французької асоціації громадських концертів «Concert Spiritual» / Н.Д. Белявіна // Вісник Національної



академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – К. : Міленіум, 2014. – № 1. – С. 132-138.

3. Белявіна Н.Д. Концертування як вид творчої діяльності в музичному житті Австрії середини XVIII – початку XIX ст. / Н.Д. Белявіна // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – № 3. – К. : Міленіум, 2005. – С. 76-85.

4. Белявіна Н.Д. Спільне виконання «Concertare» та узгоджене звучання «Consonantis» як естетичні коріння поняття «концерт» / Н.Д. Белявіна // Культура і сучасність : альманах. – К. : Міленіум, 2012. – № 1. – С. 119-122.

5. Белявіна Н.Д. Французькі «hôtel particulier» як осередки концертування у XVIII ст. / Н.Д. Белявіна // Культурно-мистецька освіта як складова художнього простору XXI століття : зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 30 квітня 2014 р. – К. : НАКККіМ, 2014. – С. 38–41.

6. Дуков Е.В. Концерт в історії західноєвропейської культури / Е.В. Дуков. – М. : Классика – XXI, 2003. – 286 с.

7. Лашченко С. Наблюдения и заметки к истории исполнительского искусства и концертной жизни России 1880-х – 1890-х годов / С. Лашченко // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. праць. – Х. : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2010. – № 4. – С. 183-192.

8. Мартынов В.И. Зона Opus Posth, или Рождение новой реальности / В.И. Мартынов. – М. : Классика-XXI, 2011. – 288 с.

9. Ямпольський І.М. Концерт / І.М. Ямпольський // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1974. – Т. 2. – С. 926-928.

### *References*

1. Byelyavina, N. D. (2003). The origin of public forms of music performance in the terms of absolute Germany in the middle of the XVIIIth century. Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnyoi kultury, X, 81–94 [in Ukrainian].

2. Byelyavina, N. D. (2014). Concert virtuosos as directors-founders of the French association of public concerts «Concert Spiritual». Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 1, 132–138 [in Ukrainian].

3. Byelyavina, N. D. (2005). Concert performance as a kind of creative activity in the musical life of Austria of the middle of the XVIIIth – early XIXth century. Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 3, 76–85 [in Ukrainian].

4. Byelyavina, N. D. (2012). Common performance «Concertare» and concerted sounding «Consonants» as aesthetic roots of the concept of «concert». Kultura i suchasnist, 1, 119–122 [in Ukrainian].

5. Byelyavina, N. D. (2014). French «hôtel particulier» as a centers of music performance in the XVIIIth century. Proceedings of the International Scientific and Creative Conference «Cultural and artistic education as part of the art space of the XXIth century», (pp. 38–41). Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].

6. Dukov, E. V. (2003). The concert in the history of the West European culture. Moscow: Klassika – XXI [in Russian].

7. Lashchenko, S. (2010). Observations and notes on the history of the performing arts and concert life in Russia 1880 – 1890th. Aspekty istorychnogo muzykoznavstva, 4, 183–192 [in Russian].

8. Martynov, V. I. (2011). The zone Opus Posth, or the birth of a new reality. Moscow : Klassika – XXI [in Russian].

9. Yampolskyj, Y. M. (1974). Concert. Music encyclopedia (Vols.1), (pp. 926–928). Moscow: Sovetskaya encyklopediya [in Russian].