

УДК 78.03-78.07

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-32>**Наталія СІКОРСЬКА**

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри концертмейстерства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001; доцент кафедри спеціального фортепіано, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: 0000-0001-5849-4689

Бібліографічний опис статті: Сікорська, Н. (2025). Заснування концепції музичного репертуару: нотні бібліотеки перших платних публічних концертів. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 228–234, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-32>

ЗАСНУВАННЯ КОНЦЕПЦІЇ МУЗИЧНОГО РЕПЕРТУАРУ: НОТНІ БІБЛІОТЕКИ ПЕРШИХ ПЛАТНИХ ПУБЛІЧНИХ КОНЦЕРТІВ

Досвід організаторів перших платних публічних концертів достатньо широко досліджено в музикознавчій літературі, хоча в свідомості широкого кола професіоналів навряд чи надійно закріплені імена Джона Баністера, Томаса Бріттона, Карла Фрідріха Абеля, Анн-Данікана Філідора, П'єра Сімар(т)а або Жан-Жозефа Муре(т)а. Обізнаність щодо їхньої діяльності важлива для розуміння історичного поступу розвитку концертної практики, інструментальних жанрів та віртуозності як необхідної риси концертного виконавця. Вивчення елементів їхньої організаційної роботи висвітлюють специфічні обставини, які вплинули на історію виконавства, а саме на виникнення концепції концертного репертуару, за аналогією до репертуару театрального. **Метою роботи**, таким чином, є з'ясування – на матеріалах діяльності перших довготривалих компаній публічних платних концертів – певних причин розповсюдження нових канонів публічних виступів, де стало можливим багатократне виконання творів в концертних програмах.

Методологія дослідження полягає в застосуванні музично-історичного і описового методів для вивчення підходів до придбання та використання нотних матеріалів в організації платних публічних концертів в кінці XVII – середині XVIII ст.

Наукова новизна роботи полягає в розборі незвичного аспекту діяльності організаторів перших серій публічних платних концертів. Вперше розглянуто складнощі в придбанні та отриманні нотних матеріалів (в вигляді друкованих чи переписаних партій, поголосників тощо) як одну з причин виникнення ідеї повторення творів, партитури яких були наявні в нотних бібліотеках організаторів.

Такий аспект дослідження привів до наступних **висновків**. У результаті роботи організацій публічних концертів в певних обставинах обмежених ресурсів (часу на репетиції, фінансів на оренду приміщення, оплату музикантів та замовлення друкованих чи переписаних нотних матеріалів, необхідних для постійного оновлення програм концертів) склалися підстави для повторного чи навіть багаторазового виконання тих чи інших творів, які почали закріплюватися та вдосконалюватися в вигляді готового для виконання якісного музичного репертуару. Слухачькі враження, зосереджені виключно на прослуховуванні музики, без відволікання на театральне дійство, – сюжетні колізії, костюми, декорації тощо – включали також досвід порівняння різних виконавців. Все більша частка інструментальної музики в програмах концертів, зокрема в *Le Concert Spirituel*, призвела до сплеску популярності віртуозного концертного стилю. На сцені народжувалася слава музикантів, які потім розвивали свій успіх в самих різних сферах, пов'язаних з музикою. Нотні видавці почали з більшим ентузіазмом публікувати їхні композиції; професіонали й аматори намагалися вчитися саме в них – за придбаними нотами, на приватних заняттях, за опублікованими Методами (Школами гри). Все більше з'являлося бажання вчитися гри, опанувати відомі твори, які поступово складали репертуар виконавця.

Ключові слова: концертний репертуар, нотні бібліотеки, переписувачі нот, нотні видавці, «Духовний концерт», платні публічні концерти.

Nataliia SIKORSKA

PhD in Art, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Concertmastering, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 1-3/11 Arkhitektora Gorodetskoho St, Kyiv, Ukraine, 01001; Associate Professor at the Department of Special Piano, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11/13 Maidan Konstytutsiyi, Kharkiv, Ukraine, 61003

ORCID: 0000-0001-5849-4689

To cite this article: Sikorska, N. (2025). Zasnuvannia kontseptsii muzychnoho repertuaru: notni biblioteky pershykh platnykh publichnykh kontsertiv [Founding of the concept of musical repertoire: sheet music libraries of the first paid public concerts]. *Fine Art and Culture Studies*, 3-1, 228–234, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-1-32>

FOUNDING OF THE CONCEPT OF MUSICAL REPERTORY: SHEET MUSIC LIBRARIES OF THE FIRST PAID PUBLIC CONCERTS

Summary. *The experience of the organizers of the first paid public concerts has been widely studied in the musicological literature, although the names of John Banister, Thomas Britton, Carl Friedrich Abel, Anne-Danican Philidor, Pierre Simart(t), or Jean-Joseph Moure(t) are hardly securely fixed in the minds of a wide circle of professionals. Awareness of their activities is important for understanding the historical progress of the development of concert practice, instrumental genres, and virtuosity as a necessary feature of a concert performer. The study of elements of their organizational work sheds light on the specific circumstances that influenced the history of performance, namely the emergence of the concept of concert repertoire, by analogy with the theatrical repertoire. The aim of the work, therefore, is to clarify, based on the materials of the activities of the first long-term companies of public paid concerts, certain reasons for the spread of new canons of public performances, where multiple performances of works in concert programs became possible.*

The research methodology consists of applying music-historical and descriptive methods to study approaches to the acquisition and use of musical materials in the organization of paid public concerts in the late 17th – mid-18th centuries.

The scientific novelty of the work lies in the analysis of an unusual aspect of the activities of the organizers of the first series of public paid concerts. For the first time, the difficulties in acquiring and obtaining musical materials (in the form of printed or transcribed parts, voice notes, etc.) are considered as one of the reasons for the emergence of the idea of repeating works whose scores were available in the organizers' musical libraries.

This aspect of the research led to the following conclusions. As a result of the work of public concert organizations in certain circumstances of limited resources (time for rehearsals, finances for renting a venue, paying musicians and ordering printed or transcribed sheet music necessary for the constant updating of concert programs) the grounds arose for repeated or even multiple performances of certain works, which began to be consolidated and improved in the form of a ready-to-perform high-quality musical repertoire. Listening impressions, focused exclusively on listening to music, without being distracted by theatrical action, plot collisions, costumes, scenery, etc., also included the experience of comparing different performances. The increasing proportion of instrumental music in concert programs, in particular in *Le Concert Spirituel*, led to a surge in the popularity of the virtuoso concert style. The fame of musicians was born on the stage, and they then developed their success in a variety of areas related to music. Music publishers began to publish their compositions with greater enthusiasm; professionals and amateurs tried to learn from them, from purchased notes, in private lessons, with published *Methods* (Schools of playing). More and more people appeared who wanted to master famous works, which gradually made up the repertoire of the performer.

Key words: concert repertoire, sheet music libraries, music score copyists, music publishers, "*Le Concert Spirituel*", paid public concerts.

Актуальність проблеми. В наш час функціонування розвинутої інфраструктури професійного музичного мистецтва, де в широкому соціальному спектрі взаємодіють мистецькі, освітні, просвітницькі, виховні, комерційні та політичні аспекти нашої діяльності, може здаватися, що практика відвідування публічних концертів з метою почути відомі композиції в виконанні тих чи інших музикантів є звичайною та органічною частиною дозвілля. Те, що ці твори потенційно відомі слухачам не відлякує ані організаторів концертів, ані виконавців, ані публіку, попри широку доступність для ознайомлення з ними в вигляді нотних партитур і аудіо та відео записів. Таке сприйняття спирається на глибоко вкорінене в нашу свідомість поняття музичного *репертуару*, який є не лише скарбницею культури в музейному аспекті її споживання, але й трактується як

джерело постійної мистецької насолоди, нових вражень та ідей, відкриттів нових виконавців тощо. Ідея багатократної повторності виконань музичних творів наявна не лише в програмах освітнього циклу, де молодь засвоює виконавський *репертуар*. Філармонічні сцени всього світу знов і знов пропонують публіці програми, в яких музиканти виконують переважно одні й ті самі композиції авторів різних історичних епох, які утворюють базову складову *репертуару*. Але існування такого підходу в сфері світської музики є досить нетривалим з точки зору історичного часу. Все більш очевидним він (підхід) стає протягом XIX ст., в діяльності освітніх закладів, концертних товариств, в програмах турне зірок музичної сцени тощо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вочевидь, багатократні концертні виконання тих чи інших композицій є рисою публічних

концертів, історія яких сягає щонайпізніше 60-х років XVII ст. Стаття Вільяма Вебера в енциклопедії Грова наголошує, що Англія очолила розвиток світських комерційних концертів. Він зазначає, що «такі заходи, здається, розрослися ще в 1650-х рр. в Оксфорді та в 1660-х роках у Лондоні, де найвідомішими музикантами-організаторами були Бен Воллінгтон у готелі «Митра Інн» у 1664 р. та Джон Баністер у своїх кімнатах у 1672 р. Йоркська будівля, заснована в 1676 р. поблизу Черинг-Крос, стала найважливішим концертним майданчиком. Ймовірно, найвідоміша серія концертів проходила в кімнатах відомого торговця вугіллям і книгами Томаса Бріттона в Клеркенвеллі аж до його смерті в 1714 р. Найважливішими комерційними концертами, що стали взірцем для подібних спроб в інших частинах Британії, була серія, започаткована К. Ф. Абелем та Й. Кр. Бахом у 1764 р. та проєкт, реалізований зокрема графом Абінгдоном до 1793 р., а також концерти Саломона та Професіональні концерти початку 1790-х р., для яких Гайдн написав свої Лондонські симфонії» (Weber, 2001). В. Вебера як дослідника цікавить широкий історичний контекст розвитку концертної практики, тож в його роботі ми не знайдемо більш детального аналізу початкового періоду організацій платних публічних концертів. Натомість, в роботах Мішеля Брене, Оскара Соннека, Даніеля Герца та Константа П'єрра ми знаходимо ґрунтовний підхід до розгляду архівних матеріалів, вивчення фактологічних даних, озвучування персональних внесків в організацію платних публічних концертів у Франції та Америці. Найбільш розгорнуті дослідження стосуються довготривалої серії концертів в Парижі, названих *Le Concert Spirituel*. Зі сторінок серйозної праці К. П'єрра ми дізнаємося не лише про склад музикантів, які брали участь в концертах, не лише про твори, які були виконані в сотнях програм протягом багатьох десятиліть, а й про висвітлення змісту та вражень від музичних виконавських робіт в тогочасній пресі. Повний перелік програм Духовних концертів з 1725 до 1790 р. (всього 1280), наданий К. П'єрром, став основою для подальших аналітич, зокрема і нашої роботи.

Дослідження останніх десятиліть, на противагу попереднім роботам, все більше аналізують комерційну складову серій концертів,

та наслідки тиску матеріальної сторони мистецьких заходів описаного періоду. Такими є статті Кетрін Харбор та Марії фон дер Хейде-Зомердейк. Українська дослідниця Наталія Белявіна, переказуючи факти, озвучені в зарубіжних працях, акцентує увагу на важливій ролі концертів в Парижі для процесу демократизації концертної практики та становлення віртуозного «концертного стилю». Шкода, що авторка не працювала з франкомовними джерелами, в результаті чого не лише в назві *Le Concert Spirituel* допущена помилка, але й багато з названих прізвищ французьких музикантів транскрибовані невірно. Іміра Сантана написала статтю, присвячену участі жінок-музикантів в програмах Духовних концертів. І лише Беверлі Вілкокс в своїй дисертації на отримання ступеню доктора філософії звертає увагу на музично-практичний бік концертної справи, а саме на використання музичних матеріалів, – партитур і поголосників, як друкованих, так і рукописних. Вона також зосереджується на процесі створення нотних бібліотек, які передавалися від одного організатора до іншого.

Метою нашої роботи є з'ясування – на матеріалах діяльності перших довготривалих компаній публічних платних концертів – певних причин розповсюдження нових канонів публічних виступів, де стало можливим багатократне виконання творів в концертних програмах.

Виклад основного матеріалу дослідження. Нам практично невідомі конкретні програми, які виконували музиканти на вулиці Клеркенвелл, в серії концертів, організованих у власному будинку Томасом Бріттоном. Його наймовірну музичну колекцію нот і інструментів було розпродано нащадками після його смерті. Частково ми можемо реконструювати ті програми за їхніми поверхневими описами в Історії музики Джона Хокінса: згадується виконання популярних п'єс на теми пісень «рондо Селінджера», «Джон, прийди мене поцілувати», «Старий Саймон Король», «Зелені рукава» та ін. Серед озвучених в рекламних об'явах серії концертів оголошуються Концерт невідомого автора для чотирьох trumpets marine (sic), композиції Джона Баністера, Генрі Перселла, Джона Блоу та деяких ін. маловідомих авторів того часу. Проте, програми цих концертів не обмежувалися композиціями названих авторів. Надійним підтвердженням цього є достеменно відомі

імена музикантів, які серед інших грали час від часу в цих концертах: це Й. Кр. Пепуш, Дж. Баністер, М. Дюбург і навіть Г. Ф. Гендель. Але ще важливішим свідченням змісту концертних програм є каталог нотної бібліотеки Т. Бріттона. Формат статті не дозволяє перелічити навіть основні партитури колекції, що містила нотні тексти від О. Гіббонса до Ж.-Ф. Дандрію, А. Кореллі та Й. Пепуша. Нажаль, оголошення концертів не містили достатньо точної інформації стосовно концертних програм, тож ми не можемо зробити висновки щодо частоти випадків повторного виконання творів.

Натомість, програми паризьких Духовних концертів добре відомі завдяки оголошенням в *Mercure de France* та інших періодичних виданнях. В них ми знаходимо достатньо повторних виконань творів різних жанрів. Серед всіх таких репертуарних творів кількістю повторів вирізняються декілька десятків композицій хору з оркестром Буаморт'є, Кампра, Лефе(б)вра, Мондонвіля та інших. Серед них можливо найвідоміші натеper *Cantate Domino* де Лаланда (66 виконань) та *Stabat Mater* Перголезі (92 виконання). В II половині XVIII ст. в програмах Духовних концертів стала переважати інструментальна музика, зокрема в жанрах Концерту та Симфонії. І тут відбуваються багаторазові виконання таких опусів, як симфонії Госсекса та Бревалья, Моцарта та Гайдна, не кажучи про менш масштабні композиції Люллі, Кореллі, Вівальді, Буаморт'є, Дакена, Мондонвілля, Леклера, Рамо та ін. В чому причина відпрацювання нового канону побудови концертної програми, атракційної для широкої публіки? Необхідно вдивитися в деталі роботи концертної організації.

Мішель Брене пише: «Привілей, наданий Люллі Луї XIV у 1672 р. для функціонування Королівської академії музики, не залишав нікому права «виконувати будь-який цілий твір, заспіваний у музичному вигляді, чи то французькими віршами, чи іншими мовами», без письмового дозволу Люллі або його спадкоємців. Першою турботою Філідора¹, коли в 1725 р. він задумав про створення «*Le Concert Spirituel*», було обов'язково отримати згоду пана де Франсена, зятя та наступника автора «*Атіса*», який мав той самий привілей. Безпосередній

успіх нового підприємства показав, що Філідор мав рацію, вважаючи, що привабливість, яку чинили на паризьку публіку суто музичні прослуховування, тепер була достатньою; відкриття його концертної серії стало великою мистецькою подією, саме тому, що цей фундамент з'явився вчасно та відповідав зростаючому смаку аматорів до всього, що пов'язано з музикою» (Брене. с. 115–116).

Дійсно, широка аудиторія виявила неабияку цікавість до нового «проєкту», і квитки розпродавалися дуже добре. Треба нагадати, що це був перший в світовій практиці достатньо великий зал зі спеціально влаштованою сценою для музикантів. Слухачі, купляючи вхідний, розташовувалися на лавах, без розрізнення для посадки людей різних верств. Все дійство було зосереджене на самому процесі слухання музики. Інтрига була величезна. Але, як показує в своєму дослідженні Б. Вілкокс, у організаторів від початку були великі матеріальні труднощі. Концерти могли проходити лише в окремі дні, в залежності від релігійних свят, театральних вистав в Опера та ін. Музиканти, які погодились за певну плату брати участь в Духовних концертах, були зайняті в Опера, Капелі Версалью та ін. колективах. Часу на репетиції було небагато. І головне, – будь яке виконання музичного твору потребувало нотного матеріалу, який був труднодоступний. Кожен з організаторів – антрепренерів² серії Духовних концертів вирішував цю проблему по своєму.

Необхідність створення музичних бібліотек спонукала підприємців *Concert Spirituel* до інновацій. Їм доводилося шукати нові музичні твори протягом року, тому що у пасхальні два тижні, призначені для концертів, не вистачало часу для отримання та рукописного копіювання нотних матеріалів для вечірніх концертів. Але коли антрепренери включали партитури та поголосники (партії) до своїх нотних бібліотек, повторювати програми було легше, і репертуар поступово формувався. Оскільки *Concert Spirituel* був першою серією публічних концертів із постійним оркестром і регулярним розкладом, підприємці мали значні витрати на копіювання нот, – іноді сотні сторінок необхідно було замовити переписувачам нот лише

¹ Анн Данікен Філідор – засновник серії публічних платних концертів *Le Concert Spirituel* в Швейцарській залі палацу Тюільрі.

² Після Філідора цією діяльністю займалися зокрема П'єр Сімар(т), Панкрац Руайє, Жозеф де Мондонвіль, П'єр Гавіньє, Жозеф Легро.

для виконання одного Мотету для хору з оркестром. Повторне використання матеріалів було безкоштовним, тому багатократні виконання стали запорукою матеріальної життєздатності підприємства.

Існує надійне джерело інформації щодо наявності партитур та поголосників музичних творів в розпорядженні антрепренерів Духовних концертів. Це описи їхніх музичних бібліотек. Зберіглося сім каталогів, датованих 1748, 1761, 1767, 1772, 1778 рр., а також каталоги близько 1791 та 1793–1797 рр. З них було опубліковано лише три (1772, 1778 та 1793–1797), решту дослідила в архівах Б. Вілкокс.

Як пише американська науковиця, «інвентарі 1761 та 1793–1797 років представляють два стани колекції Руайє. В останньому переписувачі надавали кожному твору ідентифікаційний номер, ставлячи його як на описі, так і на нотах, тож фактичні партитури та партії, які використовувалися в Concert Spirituel, забруднені жиром і розмічені виконавськими ремарками, сьогодні можна з абсолютною впевненістю ідентифікувати. У той час як програми концертів можуть сказати нам лише те, що «Мадмуазель Х співала італійську арію», перелік нотного фонду Concert Spirituel містить список італійських арій за композитором і назвою, так що можна ознайомитися з фактичними партитурами та партіями. Вони надають велику кількість інформації, включно з (1) чіткою ідентифікацією виконуваних творів; (2) розміром, розподілом на партії і іноді навіть фізичним розміщенням виконавців; (3) практикою в копіювальному ательє; (4) змінами, зроблені під час копіювання, на репетиції та протягом багатьох років виконання; (5) орнаментациєю; і (6) іменами деяких солістів, співаків і виконавців ансамблю» (Вілкокс, с. 6). Всі факти організаційної «кухні» Le Concert Spirituel підводять нас до розуміння, що багатократні виконання творів в програмах серій концертів були подиктовані перш за все факторами наявних ресурсів, з яких найбільш важливим був «банк» нотних матеріалів, накоплених в бібліотеках організаторів.

Інша сторона процесу позначилася на стані нотовидавничої справи. Очевидне поживавлення видань творів композиторів, які прославилися в публічних платних концертах. Так, після виконань в палаці Тюїльрі були надруковані

композиції Дакена (1728), Порпори (1737), Корретта (1754), Бальба(с)тра (1770), симфоній концертанте К. Стаміца, Солера, Віотті та ін. (1773–1797), скрипкових концертів Баррієра, Лоллі та ін. (1776–1793), дрібні п'єси Чімарози, Глюка, Мислівечека, Піччіні, Пуньяні та ін. (1777–1789), симфонії Каннабіха, Гайдна, Моцарта, Штеркеля (1779–1790), віолончельні концерти й сонати Дюпора та ін. (1779–1789), фортепіанні концерти Гайдна, Кожелуха та ін. (1784–1787).

Підприємці-організатори Concert Spirituel часто складали програми зі «старої музики», але писали про неї в рекламі без посилання на період її створення. Наприклад, програма від 24 грудня 1762 року містила чотири твори попередньої доби, серед яких були «Різдва́ний» концерт Кореллі (1690) та «Весня́ний» концерт Вівальді (1723). Таким чином формувалися смаки публіки, виходили на передній план імена композиторів, яких не варто забувати, будувалися певні канони виконання, розвивалося сприйняття та порівняння різних музичних стилів і жанрів, вибудовувався класичний концертний *репертуар*.

Як зазначає в своїй роботі Жоан Еляр(т), «наприкінці Ancien Régime концертна діяльність зазнала значної революції, яка змінила її репертуар, статус музикантів та форми організації. Періодичні видання свідчать про ці потрясіння, зокрема про зростаючу рекламу концертів, які вони публікували. У Парижі та провінції ця нова форма організації, що відкрилася для публічної сфери, сприяла мобільності музикантів та музичних творів. Вона також сприяла структуруванню концертного ринку до його повного відкриття в 1791 році після прийняття Закону Шапельє (Isaac-Guy Le Chapelier, *ком. Н. С.*). Це призвело до посилення значного явища в сфері дозвілля та культури: циркуляції музикантів та музичних творів» (Елар(т)).

Висновки і перспективи подальших досліджень. У результаті роботи організації публічних концертів в певних обставинах обмежених ресурсів (часу на репетиції, фінансів на оренду приміщення, оплату музикантів та замовлення друкованих чи переписаних нотних матеріалів, необхідних для постійного оновлення програм концертів) склалися підстави для повторного чи навіть багаторазового виконання тих чи інших творів, які почали

закріплюватися та вдосконалюватися в вигляді готового для якісного виконання музичного *репертуару*. Слухацькі враження, зосереджені виключно на прослуховуванні музики, без відволікання на театральне дійство, – сюжетні колізії, костюми, декорації тощо – включали також досвід порівняння різних виконань. Все більша частка інструментальної музики в програмах концертів, зокрема в Le Concert Spirituel, призвела до сплеску популярності віртуозного концертного стилю. На сцені народжувалася слава музикантів, які потім розвивали свій успіх в самих різних сферах, пов'язаних з музикою. Нотні видавці почали з більшим ентузіазмом публікувати їхні композиції; професіонали

й аматори намагалися вчитися саме в них – за придбаними нотами, на приватних заняттях, за опублікованими Методами (Школами гри). Все більше з'являлося бажаючих опанувати відомі твори, які поступово складали *репертуар* виконавця.

Ми спостерігаємо появу незвичних для нашого музикознавства підходів до розгляду окремих сторінок історії музики. Вочевидь, назріла необхідність у вивченні історії нотних видань в аспекті їх значення для розвитку музичного виконавства як окремої галузі мистецтва, а також дослідженні історії авторського права з точки зору впливу на концертну та ното-видавничу практику.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Белявіна Наталія. Концертні віртуози як директори-засновники французької асоціації громадських концертів “Concert Spirituel”. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2014. Вип. 1. С. 132–138.
2. Brenet, M. *Les concerts en France sous l'Ancien Régime*. New York : Da Capo Press, 1970. 407 p.
3. Élart, J. *Musiciens et répertoires de concert en France à la fin de l'Ancien Régime* [Doctoral dissertation, Université de Rouen]. Symétrie / Fondation Palazzetto Bru Zane, 2005. URL: <https://theses.fr/2006ROUEL522> (дата звернення: 30.06.2025).
4. Harbor, C. The marketing of concerts in London 1672–1749. *Journal of Historical Research in Marketing*. 2020. Vol. 12 (4). P. 449–471. DOI: <https://doi.org/10.1108/JHRM-08-2019-0027>
5. Hawkins, J. A General History of the Science and Practice of Music (Vol. 5). London : T. Payne, 1776. 431 p.
6. Heartz, D. The Concert Spirituel in the Tuileries Palace. *Early Music*. 1993. № 21 (2). P. 240–248.
7. Heijde-Zomerdijk, M. A. van der. (n.d.). The development of public concerts during the late seventeenth and eighteenth centuries [E-book]. URL: https://www.dbnl.org/tekst/_med009199901_01/_med009199901_01_0007.php (дата звернення: 30.06.2025).
8. Pierre C. *Histoire du Concert Spirituel (1725–1790)*. Paris : Heugel / Société française de Musicologie, 1975. 373 p.
9. Santana, I. *Les femmes instrumentistes au Concert Spirituel (1725–1790): Le regard de la presse* [Master's thesis, Université Paris-Sorbonne], 2014. E-book. URL: https://www.philippe-lescat-asso.fr/images/PDF/Universite_Paris_Sorbonne_UFR_Musique_et.pdf (дата звернення: 30.06.2025).
10. Sonneck, O. G. *Early concert-life in America (1731–1800)*. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1907. 338 p.
11. Weber, W. Concert (ii) / S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed., Vol. 2). London : Macmillan, 2001. DOI: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06240> URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006240> (дата звернення: 30.06.2025).
12. Wilcox, B. *The music libraries of the Concert Spirituel: Canons, repertoires, and bricolage in eighteenth-century Paris* : doctoral diss. Davis : University of California, 2013. URL: https://www.academia.edu/29862099/The_Music_Libraries_of_the_Concert_Spirituel_Canons_Repertoires_and_Bricolage_in_Eighteenth_Century_Paris (дата звернення: 30.06.2025).

REFERENCES:

1. Bieliavina, N. (2014). Kontsertni virtuozy yak dyrektory-zasnovnyky frantsuzkoi asotsiatsii hromadskykh kontsertiv “Concert Spirituel” [Concert virtuosos as directors-founders of the French association of public concerts “Concert Spirituel”]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1. 132–138 (in Ukrainian).
2. Brenet, M. (1970). *Les concerts en France sous l'Ancien Régime*. Da Capo Press.
3. Élart, J. (2005). *Musiciens et répertoires de concert en France à la fin de l'Ancien Régime* [Doctoral dissertation, Université de Rouen]. Symétrie / Fondation Palazzetto Bru Zane. <https://theses.fr/2006ROUEL522>
4. Harbor, C. (2020). The marketing of concerts in London 1672–1749. *Journal of Historical Research in Marketing*, 12(4), 449–471. <https://doi.org/10.1108/JHRM-08-2019-0027>

5. Hawkins, J. (1776). *A General History of the Science and Practice of Music* (Vol. 5). T. Payne.
6. Hertz, D. (1993). The Concert Spirituel in the Tuileries Palace. *Early Music*, 21 (2), 240–248.
7. Heijde-Zomerdijk, M. A. van der. (n. d.). *The development of public concerts during the late seventeenth and eighteenth centuries* [E-book]. https://www.dbnl.org/tekst/_med009199901_01/_med009199901_01_0007.php
8. Pierre, C. (1975). *Histoire du Concert Spirituel (1725–1790)*. Heugel / Société française de Musicologie.
9. Santana, I. (2014). *Les femmes instrumentistes au Concert Spirituel (1725–1790): Le regard de la presse* [Master's thesis, Université Paris-Sorbonne]. https://www.philippe-lescat-asso.fr/images/PDF/Universite_Paris_Sorbonne_UFR_Musique_et.pdf
10. Sonneck, O. G. (1907). *Early concert-life in America (1731–1800)*. Breitkopf & Härtel.
11. Weber, W. (2001). Concert (ii). In S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed., Vol. 2). <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06240>
12. Wilcox, B. (2013). *The music libraries of the Concert Spirituel: Canons, repertoires, and bricolage in eighteenth-century Paris* [Doctoral dissertation, University of California, Davis]. https://www.academia.edu/29862099/The_Music_Libraries_of_the_Concert_Spirituel_Canons_Repertoires_and_Bricolage_in_Eighteenth_Century_Paris