

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ТАН МАОСЕНЬ**

УДК 78.03:78.071.1Леклер:780.614.331"17"(44)(043.3)

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**СКРИПКОВА ТВОРЧІСТЬ ЖАНА-МАРІ ЛЕКЛЕРА:  
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ВИМІРИ**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

**Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії**

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Тан Маосень

Науковий керівник:

**Артем'єва Віра Борисівна**  
кандидат мистецтвознавства, доцент

**Київ – 2026**

## АНОТАЦІЯ

**Тань Маосень. Скрипкова творчість Жана-Марі Леклера: жанрово-стильові виміри.** — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України, Міністерство культури України, Київ, 2026.

**Актуальність.** Дисертацію присвячено вивченню скрипкової творчості Жана-Марі Леклера (1697–1764) у контексті розвитку французької інструментальної музики першої половини XVIII століття. У центрі уваги знаходяться стильові, жанрові та композиційні особливості скрипкових сонат і концертів композитора, а також взаємодія французьких та італійських музичних традицій, відображена у його творчій спадщині. Сучасне музикознавство демонструє інтерес до вивчення європейської барокової музики та національних музичних традицій, особливо в контексті історично поінформованого виконавства та переосмислення інструментальної культури XVIII століття. Попри те, що Жан-Марі Леклер посідає визначне місце в історії французької музики як скрипаль-віртуоз, композитор і засновник французької скрипкової школи, його творча спадщина залишається недостатньо дослідженою в українському музикознавстві. Зростання популярності барокової музики в сучасній концертній практиці разом із розвитком історично поінформованого виконавства обумовлює інтерес до творчості композиторів, які заклали основи європейської інструментальної культури. У цьому контексті музика Ж.-М. Леклера становить особливу цінність як об'єкт дослідження, оскільки втілює синтез національних стильових традицій, характерний для французької музичної культури доби Просвітництва. Його твори відображають взаємодію французької витонченості та італійської віртуозності, що робить їх важливим джерелом для розуміння ширших процесів стильової трансформації європейської музики XVIII століття.

Об'єкт дослідження – скрипкова музика Жана-Марі Леклера.

Предмет дослідження – жанрово-стильові особливості скрипкових творів Жана-Марі Леклера в контексті взаємодії французької та італійської національних музичних традицій.

Мета дослідження полягає у виявленні специфічних рис скрипкової музики Жана-Марі Леклера шляхом аналізу її стильових і жанрових характеристик.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві скрипкову творчість Жана-Марі Леклера розглянуто як цілісний художній феномен французької музичної культури XVIII століття. Уточнено особливості розвитку французької інструментальної музики першої половини XVIII століття крізь призму взаємодії французької та італійської виконавських і композиторських традицій. Конкретизовано роль соціокультурних та біографічних чинників у формуванні творчої індивідуальності композитора. Визначено принципи формування індивідуального стилю Ж.-М. Леклера як результату синтезу французької та італійської музичних традицій. Особливу увагу приділено жанрово-стильовим особливостям скрипкових сонат і концертів композитора, зокрема взаємодії національних стильових елементів на рівні жанрової моделі, тематичної організації, формотворення, фактури та скрипкової техніки. У роботі також виявлено співіснування барокових, галантних і ранньокласичних тенденцій у творчості композитора та висвітлено їх значення для еволюції інструментальних жанрів XVIII століття.

У Розділі 1 **«Ідейні та естетичні настанови французького музичного мистецтва першої половини XVIII століття»** розглянуто соціокультурні, філософські та художні процеси, які визначали розвиток французької музики доби Просвітництва. Особливу увагу приділено трансформації музичних інституцій після смерті Людовика XIV, виникненню публічної концертної культури, розвитку салонного музикування та концертних товариств, а також посиленню впливу італійської музики на французьке мистецьке життя. Установлено, що французька музична культура першої половини

XVIII століття розвивалася в умовах складної взаємодії придворних, церковних та публічних музичних установ. Поступове послаблення придворного контролю над мистецьким життям сприяло відкритості до зовнішніх впливів, насамперед італійських. Важливу роль у цьому процесі відіграла діяльність «Духовних концертів» (Concert Spirituel), які створили публічний майданчик для поширення інструментальної музики та стимулювали розвиток нових концертних жанрів. У розділі також простежено стильову еволюцію французької інструментальної музики. Показано, що французькі композитори дедалі активніше засвоювали італійські принципи інструментального письма, віртуозності та формотворення, зберігаючи водночас основні риси національної музичної естетики. Кульмінацією цього процесу стала концепція «поєднання смаків» (goûts réunis), яка проголошувала синтез французьких та італійських художніх традицій, і стала важливим підґрунтям творчих досягнень Жана Марі Леклера.

У Розділі 2 **«Жан-Марі Леклер: портрет митця у дзеркалі епохи»** присвячено дослідженню біографії та творчої особистості композитора. Розглянуто його життєвий шлях у контексті французької культурної історії, а також значення концепції «поєднання смаків» для формування творчої індивідуальності. Встановлено, що становлення митця відбувалося під впливом комплексу особистісних, професійних та соціокультурних чинників. Розпочавши творчу діяльність як танцівник, Ж.-М. Леклер згодом став одним із найвідоміших скрипалів-віртуозів свого часу. Вирішальний вплив на його музичний розвиток справило навчання у Дж. Б. Соміса, яке сприяло глибокому засвоєнню італійської скрипкової техніки та композиційних принципів. Водночас композитор залишався міцно пов'язаним із французькою художньою традицією. Його кар'єра відображає становлення нового типу музиканта, який поєднував функції виконавця, композитора, педагога та підприємця. Доведено, що творчу діяльність Ж.-М. Леклера неможливо зрозуміти лише через аналіз його творів; вона повинна розглядатися як частина ширшого культурного процесу, пов'язаного з виконавською

практикою, музичним видавництвом, системою меценатства та художньою комунікацією. Особливу увагу приділено концепції життєтворчості та сучасним підходам до вивчення творчої особистості. Обґрунтовано, що життєвий шлях Ж.-М. Леклера є унікальним прикладом інтеграції різних форм мистецької діяльності в єдину творчу траєкторію.

У Розділі 3 «Скрипкова творчість Жана-Марі Леклера» міститься детальний аналіз обраних сонат і концертів композитора. Основну увагу зосереджено на сонатах для скрипки і basso continuo ор. 1, тріо-сонатах ор. 4, концертах ор. 7 та Концерті Мі-бемоль мажор. Аналіз сонат засвідчив співіснування кількох стильових пластів, характерних для перехідного періоду між пізнім бароко та раннім класицизмом. Сонатні цикли Ж.-М. Леклера поєднують елементи традицій *sonata da chiesa* та *sonata da camera* з рисами французької танцювальної культури. Формотворення часто ґрунтується на поєднанні старовинної двочастинної форми, рондальності та сонатних принципів розвитку. Особливу увагу приділено взаємодії вокально-декламаційного та інструментально-віртуозного типів тематизму. Повільні частини характеризуються кантиленністю та ліричною виразністю, пов'язаною з традиціями французької вокальної культури, тоді як швидкі частини вирізняються моторністю, концертністю та технічною складністю. Доведено, що Ж.-М. Леклер значно розширив технічні та виражальні можливості скрипки. У його творах активно використовуються подвійні ноти, приховане багатоголосся, розвинена орнаментика, широкий регістровий діапазон та складна фігураційна техніка. Водночас технічна складність завжди підпорядкована художньому задуму та логіці музичного розвитку. Аналіз тріо-сонат ор. 4 засвідчив їхню важливу роль у творчості композитора. Для цих творів характерні тонкий баланс між поліфонічною взаємодією та гомофонною ясністю, поєднання камерності та концертності, діалогічність фактури й тематична взаємозалежність голосів. Дослідження концертів Ж.-М. Леклера дозволило виявити новаторський характер його трактування концертного жанру. Попри очевидний вплив італійської традиції,

представленої творчістю А. Вівальді та А. Кореллі, композитор адаптував її до французьких естетичних уявлень. Його концерти поєднують віртуозність сольної партії з витонченістю мелодики, врівноваженістю форми та багатством орнаментальних засобів. Установлено, що концерти Ж.-М. Леклера займають проміжне місце між бароковою ритурнелльною моделлю та новими принципами тематичної організації, які згодом отримали розвиток у класичній музиці. Функціональна диференціація тематичного матеріалу, посилення тональних контрастів і зростання ролі розробкових процесів передбачають майбутні досягнення класичного стилю, не руйнуючи водночас фундаментальних засад барокового мислення.

У **Висновках** дисертації підтверджено, що Жан-Марі Леклер був одним із найвизначніших представників французької інструментальної культури XVIII століття. Його творчість відіграла важливу роль у становленні французької скрипкової школи та справила значний вплив на розвиток європейської інструментальної музики. Органічний синтез французької витонченості та італійської віртуозності, реалізований у його творах, сприяв формуванню оригінальної музичної мови, яка відображає як кульмінацію барокової естетики, так і зародження нових стильових тенденцій доби Просвітництва. Внаслідок цього скрипкову спадщину Жана-Марі Леклера слід розглядати не лише як важливу складову французької музичної культури, а й як явище загальноєвропейського значення, художня цінність якого продовжує надихати сучасних виконавців і дослідників.

**Ключові слова:** європейська культура, композиторська творчість Жана-Марі Леклера, французька інструментальна музика XVIII століття, скрипкова музика, соната, концерт, музичний текст, жанрово-стильові особливості, історично інформоване виконавство, феномен творчої особистості.

## SUMMARY

Tan Maosen. Jean-Marie Leclair's violin works: genre and style dimensions. — Qualifying scientific work on the rights of the manuscript. Theses for the scientific degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 "Musical Art" (field of knowledge 02 "Culture and Art"). — National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2026.

**Relevance.** The dissertation is devoted to the study of the violin works of Jean-Marie Leclair (1697–1764) in the context of the development of French instrumental music during the first half of the eighteenth century. The research focuses on the stylistic, genre-related and compositional peculiarities of Leclair's violin sonatas and concertos, as well as on the interaction between French and Italian musical traditions reflected in his creative legacy. The relevance of the research is determined by several factors. Contemporary musicology demonstrates a growing interest in the study of European Baroque music and national musical traditions, particularly in the context of historically informed performance and the reassessment of eighteenth-century instrumental culture. Although Jean-Marie Leclair occupies a prominent place in the history of French music as a violin virtuoso, composer and founder of the French violin school, his creative heritage remains insufficiently studied in Ukrainian musicology. At the same time, Leclair's music continues to attract performers and scholars throughout the world due to its artistic originality, technical sophistication and stylistic significance. The increasing popularity of Baroque music in modern concert practice, together with the development of historically informed performance, has stimulated renewed interest in the works of composers whose contributions shaped the foundations of European instrumental culture. In this context, Leclair's music represents a particularly valuable object of study because it embodies the synthesis of national stylistic traditions that characterized French musical culture during the Enlightenment. His compositions reveal the interaction of French elegance and Italian virtuosity, making them an important source for understanding broader processes of stylistic transformation in

eighteenth-century European music. **The object** of the research is the violin music of Jean-Marie Leclair. **The subject** of the research is the genre and stylistic characteristics of Leclair's violin works in the context of the interaction between French and Italian national musical traditions. **The purpose** of the dissertation is to identify the specific features of Jean-Marie Leclair's violin music through the analysis of its stylistic and genre-related characteristics. **The achievement** of this purpose required the solution of several tasks: to reconstruct the historical and cultural context of French musical life in the first half of the eighteenth century; to investigate the principal stages of Leclair's artistic development; to analyze the interaction between French and Italian traditions in French instrumental music; to identify the stylistic principles underlying Leclair's creative method; and to examine the genre-specific features of his violin sonatas and concertos. **For the first time**, Leclair's violin works are examined as an integral artistic phenomenon of eighteenth-century French musical culture. The study clarifies the peculiarities of the development of French instrumental music in the first half of the eighteenth century through the prism of interaction between French and Italian performing and compositional traditions. The role of sociocultural and biographical factors in shaping Leclair's creative individuality has been specified. The principles underlying the formation of the composer's individual style as a result of the synthesis of French and Italian musical traditions have been identified. Particular attention is paid to the genre and stylistic features of Leclair's violin sonatas and concertos, including the interaction of national stylistic elements at the levels of genre model, thematic organization, form-building, texture and violin technique. The dissertation also reveals the coexistence of Baroque, galant and early Classical stylistic tendencies in Leclair's music and demonstrates their significance for the evolution of eighteenth-century instrumental genres. **Chapter 1 "Ideological and Aesthetic Foundations of French Musical Art in the First Half of the Eighteenth Century"** examines the sociocultural, philosophical and artistic processes that shaped French music during the Enlightenment. Particular attention is paid to the transformation of musical institutions following the death of Louis XIV, the

emergence of public concert culture, the development of salons and concert societies, and the growing influence of Italian music on French artistic life. The study demonstrates that French musical culture of the first half of the eighteenth century developed within a complex system of interactions among court, church and public musical institutions. The gradual decline of strict court control over artistic life facilitated greater openness to foreign influences, especially those originating from Italy. The establishment of the Concert Spirituel played a crucial role in this process by creating a public platform for the dissemination of instrumental music and encouraging the development of new concert genres. The chapter also explores the stylistic evolution of French instrumental music. It reveals that French composers increasingly adopted Italian principles of instrumental writing, virtuosity and formal organization while preserving essential elements of national musical aesthetics. This process culminated in the concept of *goûts réunis* (“the reunion of tastes”), which advocated the synthesis of French and Italian artistic traditions. The emergence of this aesthetic ideal became one of the most significant developments in eighteenth-century French musical culture and provided the foundation for the creative achievements of Jean-Marie Leclair. **Chapter 2 “Jean-Marie Leclair: Portrait of an Artist in the Mirror of His Epoch”** is devoted to the study of the composer’s biography and artistic personality. The chapter investigates Leclair’s life and career within the broader framework of French cultural history and examines the significance of the concept of *goûts réunis* for understanding his creative identity. The dissertation establishes that Leclair’s artistic formation was influenced by a combination of personal, professional and sociocultural factors. Initially trained as a dancer, he later became one of the most celebrated violin virtuosos of his time. His studies with the Italian violinist Giovanni Battista Somis had a profound impact on his musical development and contributed significantly to his mastery of Italian violin technique and compositional principles. At the same time, Leclair remained deeply rooted in French artistic traditions. His career reflects the emergence of a new type of musician who combined the roles of performer, composer, teacher and entrepreneur. The research demonstrates that his creative activity cannot be

understood solely through the analysis of his compositions; it must also be viewed as part of a broader cultural process involving performance practice, music publishing, patronage networks and artistic communication. Particular attention is devoted to the theoretical concept of life-creation (*zhyttietvorchist'*) and to contemporary approaches to the study of artistic personalities. The dissertation argues that Leclair's career represents a unique example of the integration of diverse forms of artistic activity into a coherent creative trajectory. This perspective makes it possible to interpret his achievements not merely as isolated artistic accomplishments but as manifestations of a comprehensive artistic worldview.

**Chapter 3 "The Violin Works of Jean-Marie Leclair"** contains a detailed analysis of selected sonatas and concertos. The study focuses on the Sonatas for Violin and Basso Continuo, Op. 1, Trio Sonatas Op. 6, Violin Concertos Op. 7, and the Concerto in E-flat Major. The analysis of the sonatas reveals the coexistence of several stylistic layers characteristic of the transitional period between the late Baroque and the early Classical era. Leclair's sonata cycles combine elements of the sonata da chiesa and sonata da camera traditions with features associated with French dance culture. The formal structures frequently incorporate binary, rondo-like and proto-sonata principles, reflecting broader transformations in eighteenth-century musical thinking. Particular emphasis is placed on the interaction between vocal-declamatory and instrumental-virtuosic types of thematic material. Slow movements often display lyrical cantabile qualities associated with French vocal aesthetics, whereas fast movements are characterized by motoric development, technical brilliance and concertante energy. The combination of these contrasting expressive spheres contributes significantly to the dramaturgical coherence of Leclair's sonata cycles. The dissertation demonstrates that Leclair considerably expanded the technical and expressive possibilities of the violin. His compositions employ double stops, extensive ornamentation, hidden polyphony, wide registral contrasts and sophisticated figural writing. Nevertheless, technical complexity always remains subordinate to artistic expression and structural logic. The examination of the trio sonatas highlights their importance within the composer's

oeuvre. These works reveal a refined balance between contrapuntal interaction and homophonic clarity, between chamber intimacy and concertante dynamism. Their texture is characterized by dialogue, thematic interdependence and a flexible relationship between horizontal and vertical dimensions of musical organization. The study of Leclair's concertos demonstrates the composer's innovative approach to the concerto genre. Although strongly influenced by the Italian concerto tradition represented by Antonio Vivaldi and Arcangelo Corelli, Leclair adapted these models to French aesthetic preferences. His concertos combine virtuosic solo writing with elegance of melodic design, formal balance and refined ornamentation. The analysis reveals that Leclair's concertos occupy an intermediate position between traditional Baroque ritornello structures and emerging Classical principles of thematic organization. Functional differentiation of thematic material, increasing tonal contrast and the growing importance of developmental processes anticipate later Classical forms without abandoning the fundamental characteristics of Baroque musical thought. **In the Conclusions**, the dissertation confirms that Jean-Marie Leclair was one of the most influential representatives of French instrumental culture in the eighteenth century. His artistic achievements significantly contributed to the formation of the French violin school and played an important role in the evolution of European instrumental music. The organic synthesis of French refinement and Italian virtuosity achieved in his works established a distinctive musical language that reflects both the culmination of Baroque aesthetics and the emergence of new stylistic tendencies of the Enlightenment era. As a result, Leclair's violin oeuvre should be regarded not only as an essential component of French musical heritage but also as a phenomenon of broader European significance whose artistic value continues to inspire performers and scholars today.

**Key words:** european culture, Jean-Marie Leclair's oeuvre, French instrumental music of the 18th century, violin music, sonata, concerto, musical text, genre and style features, historically informed performance, the phenomenon of the creative personality.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

- 1) Тан Маосень. Скрипковий концерт Мі-бемоль мажор Жана-Марі Леклера: жанрово-стильові особливості // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Вип. 77. Том 3. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. С. 95–100.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-3-13>

*Ключові слова: музична культура Франції, творчість Жана-Марі Леклера, італійська та французька національна традиція, скрипка, інструментальний концерт, музична мова.*

- 2) Тан Маосень. Специфіка жанру скрипкового концерту у творчості Жана-Марі Леклера (на матеріалі концерту ор. 7 №2 Ре мажор) // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Вип. 49 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; Рівне : РДГУ, 2024. С. 180–184.

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.854>

*Ключові слова: музична культура Франції, творчість Жана-Марі Леклера, італійська та французька національна традиція, скрипка, інструментальний концерт, музична мова.*

- 3) Тан Маосень. Творча діяльність Жана-Марі Леклера та «les goûts-reunis» у французькій музичній культурі XVIII століття // Музичне мистецтво і культура. 2025. Випуск 43. Одеса : Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. 2025. С. 90–100.

DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-7>

*Ключові слова: творчість Жана-Марі Леклера, «les goûts réunis» (поєднання смаків), французьке бароко, італійська та французька національна традиція стиль, концерт, скрипкова музика, естетика смаку*

## НАУКОВІ ПРАЦІ АПРОБАЦІЙНОГО ХАРАКТЕРУ

- 1) Тан Маосень. Творча постать Жана-Марі Леклера у контексті епохи [тези доповіді] // Тези XXIV Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці». Київ : Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра, 2025. С. 96-98.

[https://glieracademy.org/wp-content/uploads/2025/05/6\\_%D0%9C%D0%9C\\_2025\\_%D0%A2%D0%B5%D0%B7%D0%B8.pdf](https://glieracademy.org/wp-content/uploads/2025/05/6_%D0%9C%D0%9C_2025_%D0%A2%D0%B5%D0%B7%D0%B8.pdf)

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	15
РОЗДІЛ 1. ІДЕЙНІ ТА ЕСТЕТИЧНІ НАСТАНОВИ ФРАНЦУЗЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТОЛІТТЯ .....	22
<b>1.1. Художні та соціокультурні передумови розвитку         музичного мистецтва Франції першої половини         XVIII століття .....</b>	<b>22</b>
<b>1.2. Стильові і жанрові тенденції французької         інструментальної музики першої половини         XVIII століття .....</b>	<b>46</b>
<b>Висновки до першого розділу .....</b>	<b>68</b>
РОЗДІЛ 2. ЖАН-МАРІ ЛЕКЛЕР: ПОРТРЕТ МИТЦЯ У ДЗЕРКАЛІ ЕПОХИ.....	71
<b>2.1. Постать Жана-Марі Леклера: специфіка         життєтворчості крізь призму музикознавчих праць .....</b>	<b>71</b>
<b>2.2. Творча діяльність Жана-Марі Леклера та естетика         «поєднання смаків» у французькій музичній         культурі.....</b>	<b>93</b>
<b>Висновки до другого розділу .....</b>	<b>109</b>
РОЗДІЛ 3. СКРИПКОВА ТВОРЧІСТЬ ЖАНА-МАРІ ЛЕКЛЕРА.....	112
<b>3.1. Тракткування сонатного жанру у творчості         Жана-Марі Леклера.....</b>	<b>112</b>
<b>3.2. Концерт у спадщині Жана-Марі Леклера: жанрові         аспекти .....</b>	<b>165</b>
<b>Висновки до третього розділу .....</b>	<b>200</b>
ВИСНОВКИ.....	204
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	210
ДОДАТКИ ДОДАТОК А .....	226
ДОДАТОК Б .....	228

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Музичне мистецтво барокової доби привертає увагу виконавців і дослідників вже майже століття. Ця тенденція є стабільною у західноєвропейському просторі упродовж досить значного періоду і обумовила появу низки нових феноменів, таких, зокрема, як історично поінформоване виконавство (HIP). Водночас, відродження старовинної музики у мистецькому просторі XXI століття набуває дедалі більшого поширення в контексті культурної глобалізації і пошуку національної ідентичності. Поєднання таких підходів формує нову виконавську культуру, де розуміння автентичного стилю поєднується з увагою до традицій різних композиторських шкіл. Французька музика XVIII століття, попри беззаперечний статус Франції як одного з провідних культурних центрів Європи, розвивалася не ізольовано, а в постійному діалозі з іншими національними традиціями (передусім італійською). Водночас вона яскраво представлена різними жанровими сферами музично-театрального, інструментального і вокального мистецтва та є зразком вишуканого стилю, що втілює естетику придворного мистецтва доби Людовика XIV і Людовика XV.

Одним з яскравих, однак маловідомих в українському музичному просторі французьких композиторів та виконавців першої половини XVIII століття є Жан-Марі Леклер – основоположна фігура у становленні класичного французького скрипкового мистецтва – який у своїй творчості гармонічно поєднав традиції французької та італійської музичних шкіл, та сприяв підвищенню рівня французької скрипкової творчості та виконавства до визнання у західноєвропейському просторі середини XVIII століття. «Кореллі Франції» – таке високе звання він мав у рідній країні аж до початку XIX століття, водночас його цінували у Німеччині (ставлячи поряд з Г. Ф. Телеманом, Г. Ф. Генделем і членами бахівської родини) і Італії (як єдиного француза серед провідних скрипалів Європи в одному ряду з А. Кореллі, А. Вівальді, Дж. Сомісом, П. Локателлі, Ф. Джемініані, Д. Тартіні та Й. Стаміцем).

Творча спадщина Жана-Марі Леклера охоплює кілька основних жанрових сфер, серед яких провідне місце належить інструментальній музиці, передусім скрипковій. Найвагомішу частину його доробку становлять скрипкові сонати (сольні скрипкові сонати, сонати для скрипки або двох скрипок і бассо контінуо та тріо-сонати, усього близько 67 творів), що репрезентують різні етапи еволюції його стилю, а також скрипкові концерти (ор. 7 і ор. 10, загалом 12 концертів), у яких виявляється поєднання французької витонченості з італійською віртуозною традицією. Окрім цього, композитор є автором низки камерно-ансамблевих творів, (зокрема сонат та тріо для різних інструментальних складів), музично-театральних творів і ліричної трагедії «Сцилла і Главк». Попри жанрову різноманітність, саме скрипкові сонати й концерти становлять ядро творчості Жана-Марі Леклера, адже саме у них найбільш яскраво виявляється індивідуальний стиль композитора. Концерти та сонати для скрипки Жана-Марі Леклера стали еталонними зразками свого часу і з середини ХХ століття привертають увагу виконавців та дослідників музичного мистецтва. Ці твори активно входять до репертуару як провідних скрипалів, так і молодих музикантів сучасності. Регулярні концертні виконання, а також уведення скрипкових творів Ж.-М. Леклера до навчальних програм свідчать про їхню стабільну присутність у сучасному виконавському процесі.

Вагомим показником актуальності цієї музики є її широка представленість у цифровому середовищі, зокрема на платформі YouTube. Тут можна знайти численні записи сонат і концертів Ж.-М. Леклера у виконанні різних ансамблів і солістів, що демонструють різні інтерпретаційні підходи – від академічно стриманих до більш експресивних (а також з опорою на історичну реконструкцію) виконавських практик. Кількісна та якісна репрезентація творів митця у сучасному медіапросторі дозволяє зробити висновок про їхню безумовну художню цінність. Активне виконання та популяризація цих творів підтверджують високий рівень композиторської

майстерності митця, а також здатність його музики залишатися актуальною у різних культурно-історичних контекстах.

В українському музикознавстві постать Жана-Марі Леклера залишається недостатньо дослідженою: відсутні спеціальні розвідки, присвячені його творчості, а згадки про композитора мають переважно фрагментарний характер у межах загальних оглядів барокової музики. Водночас у західноєвропейському науковому просторі сформовано досить широкий корпус досліджень, у яких різноаспектно висвітлюється його спадщина (зокрема, питання синтезу французької та італійської національних традицій, специфіки виконавської практики у скрипкових сонатах і концертах, жанрових особливостей творів, історико-стильового контексту становлення французької скрипкової культури тощо). Попри значний інтерес до творчості Ж.-М. Леклера у західному музикознавстві та виконавській практиці, в українській науковій літературі відсутні спеціальні дослідження, присвячені його скрипковій спадщині. Це зумовлює необхідність комплексного вивчення творчості композитора в контексті французької інструментальної культури XVIII століття та взаємодії французької та італійської музичних традицій.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертацію виконано на кафедрі історії світової музики Національної музичної академії України. Її зміст відповідає комплексній темі № 2 «Історія світової музичної культури» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності НМАУ (2026–2030 рр.). Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України 27 жовтня 2025 року (протокол № 6, наказ 234-А).

**Мета дослідження** – виявлення специфічних рис скрипкової музики Жана-Марі Леклера у єдності її жанрових та стильових параметрів.

**Завдання** дослідження обумовлені реалізацією поставленої мети:

- змалювати загальну картину історичного розвитку інструментальної музичної культури Франції першої половини XVIII століття у взаємодії з іншими галузями мистецтва, зробивши акцент на соціокультурних і стильових

процесах;

- висвітлити основні аспекти життєтворчості Жана-Марі Леклера у поєднанні композиторської та виконавської діяльності;
- дослідити проблематику та особливості взаємодії французької та італійської національних традицій в інструментальній музиці Франції та скрипковій творчості Жана-Марі Леклера;
- узагальнити головні риси сонатного і концертного скрипкових жанрів на матеріалі аналізу обраних творів Жана-Марі Леклера.

**Об’єкт дослідження** – скрипкова музика Жана-Марі Леклера.

**Предмет** – жанрові та стильові риси скрипкових творів композитора в аспекті поєднання французької та італійської національних традицій.

**Методологія дослідження** базується на комплексному підході, який дозволяє вирішити поставлені в роботі завдання. В роботі використані такі методи: *біографічний* – для створення цілісної картини життєвого та творчого шляху Ж.-М. Леклера; *історичний* – для висвітлення соціокультурного контексту діяльності композитора; *системний* – для розгляду скрипкової творчості Ж.-М. Леклера як цілісного художнього феномена у взаємодії жанрових, стильових та історико-культурних чинників, *стильовий* – для виявлення рис французької та італійської національних традицій у творах митця; *жанрово-типологічний* – для виявлення особливостей функціонування сонатного та концертного жанрів у творчості Ж.-М. Леклера та визначення їх місця в еволюції французької інструментальної музики XVIII століття; *структурно-функціональний (аналітичний)* – для дослідження особливостей формотворення, тематичної організації, тонального розвитку та фактурних принципів у скрипкових творах композитора.

Теоретико-методологічною основою дослідження стали праці з історії французької та італійської інструментальної музики XVIII століття, дослідження барокового стилю, жанрів сонати й концерту, а також роботи, присвячені творчості Ж.-М. Леклера та проблемі взаємодії національних музичних традицій. При визначенні французьких та італійських стильових

ознак опорою став комплекс критеріїв, що охоплює особливості жанрового мислення, формотворення, тематизму, фактури, орнаментики та принципів скрипкової техніки.

**Матеріал дослідження.** Добір творів зумовлений їх репрезентативністю щодо різних етапів творчості композитора, а також можливістю простежити особливості втілення сонатного і концертного жанрів та механізми взаємодії французьких і італійських стильових елементів (сонати для скрипки соло і basso continuo №1, 2, 4, 8 ор. 1, тріо-сонати №1, 2, 3, 4 ор. 4, скрипкові концерти № 2, 3, 5 ор. 7 і Концерт Мі-бемоль мажор).

**Теоретичною базою** дослідження стали праці українських і зарубіжних дослідників, серед яких:

– *музикознавчі роботи узагальнюючого характеру, що відтворюють широкий культурно-історичний контекст діяльності композитора першої половини XVIII століття:* Т. Біляшевич [19], М. Бондса [107], М. Букофцера [113], Дж. Ентоні [98], В. Жаркової [36], В. Зарви [39], Л. ля Лорансі [152], К. Паліски [165], Р. Тарускіна [185], Н. Харнонкурта [87] та інших;

– *наукові праці, присвячені взаємодії традицій французької та італійської національних шкіл:* Х. Бере [103], Р. Кінга [150], Н.-Х. Онг [164], Е. Чамчик [116].

– *джерела, присвячені дослідженню феномена творчої особистості:* І. Драч [32], О. Коменди [45, 46, 47], В. Менжуліна [54, 55, 56], О. Овчарук [61, 62], Н. Савицької [68, 69, 70, 71], О. Самойленко [72, 73], А. Чаус [88], М. Черкашиної-Губаренко [91];

– *музикознавчі роботи, орієнтовані на життєтворчість постаті Жана-Марі Леклера:* Ж. Жефена [138], Н. Заслава [188, 189, 190, 191], Л. Леконта [154, 155], Г. Наттінга [163], М. Пінчерле [167], Н. Престона [169];

– *роботи, об'єктом яких є дослідження жанрових традицій концерту і сонати, зокрема, у творчості Ж.-М. Леклера:* О. Антонової [4, 5, 6, 7], Х. Бере [103], Г. Брофски [111], Р. Кінга [150], С. П. Кіфа [186], В. Ракочі [67],

Є. Чамчик [116], С. Шварц [178, 179]. Окремо розглянуто концерт як публічний захід та феномен «Духовних концертів», зокрема, у працях Н. Белявіної [8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16], В. Левко [51], Т. Мазепи [53] тощо.

**Наукова новизна роботи** одержаних результатів полягає в тому, що уперше в українському музикознавстві:

- здійснено комплексне дослідження скрипкової творчості Ж.-М. Леклера та введено її до наукового обігу як цілісний художній феномен французької музичної культури XVIII століття;
- уточнено особливості розвитку французької інструментальної музики першої половини XVIII століття крізь призму взаємодії національної та італійської виконавсько-композиторських традицій;
- висвітлено роль соціокультурних та особистісно-біографічних чинників у формуванні творчої індивідуальності Ж.-М. Леклера;
- визначено принципи формування композиторського стилю Ж.-М. Леклера як результату творчого синтезу французької та італійської музичних традицій;
- виявлено жанрово-стильові закономірності сонатної та концертної творчості композитора, а також особливості поєднання французьких та італійських стильових ознак у творах Ж.-М. Леклера, що проявляються на рівні жанрової моделі, тематизму, формотворення, фактурної організації та скрипкової техніки (на прикладі сонат для скрипки соло і basso continuo № 1, 2, 4, 8 op. 1, тріо-сонат № 1, 2, 3, 4 op. 4 та скрипкових концертів № 2, 3, 5 op. 7 і Концерту Мі-бемоль мажор).

**Практичне застосування результатів дослідження.** Представлене дослідження скрипкової музики Жана-Марі Леклера, детальні аналітичні розвідки маловідомих інструментальних опусів композитора, а також задіяний широкий музикознавчий контекст діяльності французького митця можуть бути використані в курсах історії західної музики, аналізу музичних форм,

практичних заняттях в класах скрипки та камерного ансамблю, а також у практиці історично поінформованого виконавства та підготовці концертних програм.

**Апробація результатів дослідження.** Матеріали роботи обговорювались на засіданнях кафедри історії світової музики Національної музичної академії України та були оприлюднені у трьох публікаціях наукових статей, у публікації тез доповіді, у виступах із доповідями на наукових конференціях: XXVII Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Дні науки» (Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 28 квітня 2023 р.); Сьома Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (4 листопада 2023 р. Київ, НМАУ ім. П.І. Чайковського); XIII Міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 20 листопада 2023 р.); Восьма Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 7–9 листопада 2024 р.); XIV Міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2024 року» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 28–29 листопада 2024 р.); XXIV Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (28–30 березня 2025 року, КМАМ ім. Р. М. Глієра); XV Міжнародна наукова конференція «Ювілейні і пам'ятні дати» (20–21 листопада 2025 року, НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ).

**Публікації.** Основні положення та висновки дисертаційного дослідження відображено у трьох одноосібних наукових публікаціях у фахових виданнях, затверджених МОН України.

**Структуру** роботи складають вступ, три розділи, висновки, перелік використаних джерел налічує 194 позиції, з них 96 іноземними мовами. Обсяг основного тексту роботи – 195 сторінок, загального – 231 сторінка.

## РОЗДІЛ 1.

# ІДЕЙНІ ТА ЕСТЕТИЧНІ НАСТАНОВИ ФРАНЦУЗЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТОЛІТТЯ

### 1.1. Художні та соціокультурні передумови розвитку музичного мистецтва Франції першої половини XVIII століття

Розвиток музичного мистецтва Франції першої половини XVIII століття відбувається у складному перетині ідейно-естетичних та соціокультурних чинників, що визначили своєрідність національної традиції в контексті загальноєвропейських процесів. Цей період позначений як збереженням інерції придворної культури доби Людовика XIV, так і поступовою трансформацією художнього мислення під впливом нових ідей епохи Просвітництва. Централізована модель культурного життя, сформована у Версалі, сприяла виразності естетичних норм, утвердженню ієрархії жанрів і стабілізації виконавських практик.

Водночас у першій половині XVIII століття французьке музичне мистецтво зазнає суттєвих змін, пов'язаних із розширенням соціальної бази музичної культури. Поряд із придворними інституціями дедалі більшого значення набувають публічні концертні практики, салонне музикування, діяльність міських музичних осередків. Це сприяє демократизації музичного життя та формуванню нових запитів аудиторії, що, у свою чергу, впливає на жанрову систему та стилістичні орієнтири. У цих умовах відбувається поступове переосмислення традиційних засад французького стилю, який взаємодіє з італійською музичною традицією, зокрема у сфері інструментальної музики.

Одним із ключових аспектів цього процесу є зміна естетичних пріоритетів: поряд із бароковою риторичністю та орієнтацією на афект дедалі більшого значення набувають принципи ясності, природності та виразності, що пізніше отримають узагальнення у категорії «галантного стилю». Водночас

французька традиція зберігає власну специфіку, пов'язану з пріоритетом танцювальності, витонченістю орнаментики (*agréments*) та особливою увагою до тембрової палітри. Саме в цьому контексті формується творчість Жан-Марі Леклера, який репрезентує процеси трансформації національного стилю.

Суттєвим чинником розвитку музичного мистецтва цього періоду є також інтенсифікація культурного обміну між європейськими країнами. Французька музика, з одного боку, зберігає свою ідентичність, а з іншого – активно засвоює елементи італійської традиції, що особливо помітно у сфері інструментальних жанрів, зокрема сонати та концерту. У результаті формується своєрідна синтетична модель, у якій поєднуються різні стильові принципи, що створює підґрунтя для подальшого розвитку європейського музичного мислення.

Таким чином, ідейно-естетичні та соціокультурні передумови розвитку французької музики першої половини XVIII століття визначаються взаємодією традиції та новаторства, національної специфіки та міжкультурних впливів, придворної регламентованості та поступової демократизації музичного життя. Осмислення цих процесів потребує звернення до широкого кола наукових праць, у яких французька музика розглядається як цілісний культурний феномен, а аналіз музикознавчої літератури, присвяченої історії французького музичного мистецтва XVIII століття, дозволяє окреслити основні наукові підходи, концепції та інтерпретаційні моделі цього періоду.

Одним із найавторитетніших узагальнюючих досліджень у цьому напрямку є фундаментальна праця «Історія західної музики» П. Букхолдера, Д. Граута і К. Паліски [114], у якій запропонована цілісна модель розвитку музичного мистецтва від Середньовіччя до сучасності. У висвітленні французької музики XVIII століття автори дотримуються концепції національних стилів, значна увага приділяється спадщині придворної культури доби Людовика XIV, яка сформувала специфічний тип музичного мислення, пов'язаний із балетом, оперою та жанрами сюїти. У цьому контексті підкреслюється роль танцювальних форм (куранти, гавота, менуета тощо) як

основи французької інструментальної музики, а також важливість тембрового мислення та орнаментики як визначальних рис національного стилю. Перехід до XVIII століття у книзі осмислюється як процес трансформації барокової традиції під впливом нових естетичних ідеалів – насамперед галантного стилю. Французька музика цього періоду розглядається у взаємодії з італійською, причому автори акцентують на поступовому зближенні національних традицій і водночас збереженні специфічних французьких рис.

Постать Жана-Марі Леклера згадується у контексті розвитку інструментальної музики та формування французької скрипкової школи. Його значення окреслюється передусім поєднанням італійської віртуозної традиції (зокрема впливу А. Кореллі) та французької естетики витонченості й орнаментальності. У такий спосіб автори вписують митця у ширший процес «італіанізації» французької інструментальної музики, підкреслюючи синтетичний характер його стилю.

Фундаментальна праця Джеймса Р. Ентоні «Французька барокова музика від Божуайє до Рамо» (1997) [98] є одним із найбільш ґрунтовних англомовних досліджень музичної культури Франції зазначеного періоду. Хоча хронологічні межі книги охоплюють час від 1581 до приблизно 1733 року, значна частина роботи присвячена саме трансформаціям музичного мислення у першій третині XVIII століття – епосі, що позначена занепадом «великого стилю» Людовика XIV та становленням естетики Регентства. Дж. Р. Ентоні зазначає, що період першої третини XVIII століття характеризується інтенсивним засвоєнням італійських впливів, зокрема творчості А. Кореллі та А. Вівальді. Дослідник описує «італоманію» початку століття, що втілилася у концепції «об'єднаних смаків» (*les goûts-réunis*) Ф. Куперена, розглядає генезу французької скрипкової школи та її кульмінацію в концертах і сонатах Жана-Марі Леклера

Важливою в контексті даного дослідження є праця Валерії Жаркової «Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко» [36], яка дозволяє реконструювати естетичну подвійність скрипкової музики

Жана-Марі Леклера, що визначила генезис його індивідуального стилю. У восьмому розділі роботи авторка детально аналізує історичне протистояння французької та італійської музичних парадигм у XVII столітті, де італійська традиція тривалий час розглядалася французькою елітою як експансивна та «неприродна». Французька школа того періоду базувалася на вокально-центричній парадигмі, пріоритеті поетичного слова та стриманості емоційних виявів, що вступало в гострий антагонізм з італійською «надмірною експресією» та віртуозністю. Ключовим теоретичним конструктом для розуміння леклерівського «апологічного» ідеалу у роботі постає концепт «L'homme de goût» (Людина смаку), що передбачав прагнення не до афектації, а до художнього ефекту порядку, гармонії та рівноваги.

В. Жаркова використовує метафору Версальського саду як символ раціональної «зчепленості» світу, де кожна деталь – від архітектурного елемента до музичного орнаменту (*agrément*) – має строго визначене місце в ієрархії цілого. Центральне значення для вивчення спадщини Ж.-М. Леклера має підрозділ 8. 4, де на прикладі творчості Франсуа Куперена розглядається світоглядна концепція «об'єднаних смаків» (*les goûts-réunis*). Авторка трактує цей синтез як виявлення внутрішньої єдності елементів у нових барокових умовах, таким чином, надаючи підґрунтя і для подальшої інтерпретації творчості Ж.-М. Леклера як результату глобального інтелектуального переходу від барокової афектації до передкласичної впорядкованості.

Також у контексті висвітлення ідейно-естетичних настанов епохи Просвітництва вкажемо на статтю Вікторії Зарви «Просвітництво: тлумачення, витоки, сутність» [39], яка містить теоретичні настанови для осмислення творчості Жана-Марі Леклера як репрезентанта «філософського століття». Для аналізу стилю композитора в контексті «поєднання смаків» важливе значення має теза авторки про природу просвітницької естетики, яка не є категорично антитрадиціоналістичною, а навпаки, «естетика Просвітництва компромісна, вона вбирає в себе елементи бароко і класицизму, змішує їх, стирає суперечності» [39, с. 48]. Універсалізм творчого методу

Ж.-М. Леклера, чия скрипкова техніка стала загальноєвропейським надбанням, співвідноситься із визначенням Розуму як «універсальної історичної сили», єдиної для всіх націй та культур [39, с. 49].

Стаття Тетяни Біляшевич «Французьке Просвітництво та конструювання нового світогляду» [19] також містить важливі для дисертаційного дослідження положення, оскільки дозволяє реконструювати інтелектуальну атмосферу Франції середини XVIII століття, де відбувалася планомірна зміна світоглядної парадигми. Для розуміння «аполлонічного» ідеалу Ж.-М. Леклера особливу цінність має виокремлена авторкою «манія впорядкування та класифікації», що була властива просвітницькому розуму, який прагнув досягнути й опанувати всі виміри реальності. Водночас процес інтелектуального лідерства митців, що посіли місце аристократії, створює паралель із професійною самопрезентацією Ж.-М. Леклера, який через авторський диктат в орнаментиці та виконавську дисципліну стверджував автономію творчої особистості, а також дає змогу трактувати музичну мову композитора як звукове втілення «світла розуму», що пронизує структуру концерту чи сонати, усуваючи барокову хаотичність на користь раціональної зчепленості та ясності.

Епоха Просвітництва є однією з найяскравіших у розвитку західноєвропейської культури, адже й етимологія її назви насамперед пов'язана з «просвітленням». Трактування розуму як світла, а також раціоналізм, гуманізм і віра в прогрес стали підґрунтям філософсько-естетичних та ідейних принципів мислителів XVIII століття. На думку просвітників, людина зі стійкими моральними настановами, яка здатна мислити та самовдосконалюватись за допомогою розуму, може змінити не лише своє життя, але й вплинути на устрій суспільства. Хоча історично витoki Просвітництва пов'язані з Англією, дослідницьким методом Френсіса Бекона та емпіризмом Джона Локка, а початком доби вважається поява праці Дж. Локка «Дослід про людський розум» (1691), у даному дисертаційному дослідженні особлива увага приділяється французькому Просвітництву

XVIII століття, ідеї якого формувались під впливом натурфілософії Нового часу, критичного мислення Рене Декарта, теорій суспільного договору Жан-Жака Руссо й просвітницького деїзму.

У Франції цей період визначається як «філософське століття» (*le siècle philosophique*) або «століття просвітництва» (*le siècle des lumieres*). Віра в розум і науку як універсальні інструменти пізнання й покращення світу сприяла утвердженню нової картини світу, яка відкидала догматизм, авторитаризм, церковну монополію на істину, а «світло розуму» повинно було розвіяти «темряву неуцтва», упереджень і забобонів. «Естетичний ідеал Просвітництва тяжів до гармонійної рівноваги між формою та змістом, інтелектом і почуттям, «людина і світ сприймалися як складний механізм, який, озброївшись розумом, можна описати, дослідити, розібрати на окремі деталі, знову скласти й навіть налаштувати на більш ефективну роботу. XVIII століття одержиме манією впорядкування та класифікації. Це період найрізноманітніших карт, реєстрів, статистик і розвідок. Людина намагається досягнути та опанувати усі виміри реальності» [19, с. 16].

Прагнення до впорядкування найяскравіше проявилось у підготовці та публікації багатотомного видання «Енциклопедії, або Тлумачного словника наук, мистецтв і ремесел» (*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*), що стало своєрідним символом епохи<sup>1</sup>. Основною метою «Енциклопедії» була систематизація та поширення знань у галузі науки, техніки, філософії, мистецтва, які б стали доступними широкому загалу освічених людей. Принципово важливим було те, що ці знання ґрунтувались на світському світосприйнятті, критично налаштованому до традицій і догматизму церковної схоластики.

---

<sup>1</sup> Ініціатором і головним редактором цього грандіозного проєкту був французький філософ і публіцист Дені Дідро, а його співредактором – математик, філософ і механік Жан Ле Рон д'Аламбер. Видання виходило в Парижі упродовж 1751–1772 років (28 томів, включно з додатками) й об'єднало зусилля провідних мислителів XVIII століття, близько 150 з яких ставали авторами статей у різний час.

Мистецтву, зокрема музичному, просвітителі відводили важливу роль, адже розглядали його як одну з форм впливу на поведінку людини. Багато з авторів статей енциклопедії самі були дотичні до музичної теорії та практики, мали дружні та професійні зв'язки з тогочасними композиторами. Відомими є стосунки Д. Дідро і Ж. д'Аламбера з Ж.-Ф. Рамо, якого вони підтримували і пропагували його теорію (хоча потім розійшлися в естетичному баченні музичного мистецтва), а також бурхлива полеміка Ж.-Ж. Руссо і Ж.-Ф. Рамо щодо шляхів розвитку французького оперного мистецтва.

Відомо, що Дені Дідро підкреслював важливість емоційного залучення глядача чи слухача, відстоював ідею театру як «школи моралі», а також аналізував функцію відображення реальності в мистецтві. Саме йому належать глибокі міркування про драму, композицію, музику в театрі, акторську гру. Ж. д'Аламбер був автором передмови до видання, яка стала теоретичним маніфестом Просвітництва, а також досліджував музику з математично-фізичного погляду та сприяв її науковому осмисленню як явища, що пов'язане з гармонією світу. Ж.-Ж. Руссо, хоча й пішов з редакційної групи через ідеологічні суперечки, зробив значний внесок у «музичну частину» Енциклопедії. Він був автором «Статті про музику» (*Articles sur la musique*) та окремої праці «Музичний словник» (*Dictionnaire de musique*), в якій висвітлював історію музики, типи музичних форм, інструментів, роль музичного смаку, питання співвідношення слова і музики в опері, виступав за простоту й природність у музичному мистецтві, критикував складну французьку ліричну трагедію на користь італійської опери.

За уявленнями французьких митців мистецтво мало бути зрозумілим, поєднувати моральну та освітню функції і водночас бути емоційно виразним, що протиставлялось бароковій пишності, складності та драматичності. Особливого значення набула морально-виховна функція мистецтва, яке трактувалось як засіб формування раціонального, соціально відповідального

громадянина<sup>2</sup>. Французькі мислителі та письменники, зокрема, Д. Дідро, Вольтер, Ж.-Ж. Руссо, Ш.-Л. Монтеск'є та інші, наголошували на свободі думки, віротерпимості, розвитку освіти, демократизації суспільного життя. Саме ці принципи лягли в основу концепції «нового суспільства», в якому культура і мистецтво мали бути не лише засобом естетичного самовираження, а й інструментом інтелектуального та морального виховання громадян.

Значне місце в естетиці Просвітництва посідала ідея насолоди від краси, що виникає внаслідок гармонійного поєднання відчуттів і розуму. Це обумовило й нове ставлення до музики, живопису, літератури, де мистецтво розкриває закономірності світобудови, сприяє просвітленню розуму та вдосконаленню морального почуття. Ідеї Просвітництва зумовили розширення аудиторії, до якої зверталось мистецтво: від обмежених кіл аристократії до міщанства, освічених бюргерів, нової публіки. Це супроводжувалося інтенсивним розвитком театрального мистецтва та концертної справи, появою друкованих періодичних видань, зростанням ролі громадської думки та утвердженням важливості «публічної сфери».

Поширюється ідея «природності» як художнього ідеалу, оскільки мистецтво мало бути зрозумілим, емоційно виразним, водночас інтелектуально виваженим. Ці прагнення знайшли вияв у галантному стилі, що тяжів до простоти, витонченості, мелодичної ясності, а згодом, у формуванні класичного стилю, пов'язаного з творчістю французьких композиторів другої половини XVIII століття, а також представників віденської школи (Й. Гайдна, В.-А. Моцарта, Л. ван Бетховена). Під впливом просвітницької філософії

---

<sup>2</sup> Великий вплив на громадськість у цей час мали письменники, «літературна думка витворила паралельний світ, де панували свобода, розум, справедливість і природна доцільність. Цей уявний конструкт різко суперечив реальній суспільно-політичній ситуації Франції – з ізольованими та ворожими один до одного станами; із заплутаними, непослідовними законами й громіздкою державною системою; з невиправданими привілеями й несправедливо нарахованими податками, коли найбільше сплачували найбільшні тощо. Відтак, за політичне виховання французів узялися ті, хто не мали відповідних компетенцій та досвіду, а перебували у сфері чистої теорії» [19, с. 15].

активно розвивається жанрова система: отримують розвиток симфонія, інструментальний концерт, камерна музика, опера, зокрема опера-комік.

Характерною рисою музичної культури доби Просвітництва стало й зростання ролі публічного музичного життя, що обумовило заснування концертних товариств, збільшення кількості відкритих концертів та розширення аудиторії слухачів. Музика перестає бути виключно придворним або церковним мистецтвом і поступово стає важливою частиною суспільного простору. Водночас змінюється й сам статус музиканта. Якщо в попередні епохи композитор був переважно залежним від патрона або церковної ієрархії, то в добу Просвітництва дедалі більше утверджується тип музиканта як більш незалежного творця, який взаємодіє з публікою через концертну чи видавничу діяльність. Така зміна була зумовлена не лише ідейними, а й соціально-економічними зрушеннями, які створили передумови для формування сучасного музичного ринку.

У мистецькому дискурсі Франції XVIII століття відоме як епоха, де у складному переплетенні проявлялись риси стилю пізнього бароко, галантного стилю і класицизму. Особливості розвитку музичного мистецтва, зокрема, визначалися і впливом двох правителів – Людовика XIV (1661–1726) і Людовика XV (1726–1774) – з діяльністю яких пов'язуються два загальновідомих періоди. Цікавою і дещо контroversійною є думка Н. Дюфурка, викладена у статті «Французька музика у XVIII столітті» [128], де він зазначає «хибні» і «вірні» дати періодизації, які не обов'язково пояснюються політикою, «таким чином, 1700 рік не є більш цікавим для музичної історії, ніж для літературної. Так само смерть Людовика XIV (1715) нічого не вирішує в нашій дисципліні. Набагато важливішими є дата 1697 року, яка ознаменувала народження опери та балету, та червень 1710 року, який збігся з відкриттям капели Версальського палацу, що спонукало суперінтенданта музики Мішеля-Рішара Делаланда переробити багато своїх мотетів, щоб «підняти» їх до масштабу запропонованих святкувань» [128, с. 304].

Однак далі Н. Дюфурк дещо протирічить своїм висловлюванням і наводить важливі дати XVIII століття (якраз на ці роки припадає період найбільшої виконавської та творчої активності Жана-Марі Леклера), пов'язані не лише з мистецькими подіями або видатними особистостями, але й з політичними подіями, підтверджуючи, що «історія музики постійно перетинається з історією суспільства» [128, с. 306]. Зокрема, дослідник виділяє період Регентства, який змінив орієнтацію французького музичного життя (оскільки Філіп Орлеанський висунув на перший план італійських музикантів), 1722 рік (повернення Людовика XV до Версалю після коронації) та 1725 рік (шлюб Людовика XV з Марією Лещинською, яка захоплювалася музикою, що обумовило новий період розвитку інструментального мистецтва при дворі). Також дослідник окремо акцентує увагу на 1725 році, коли в Парижі відбулося відкриття «Духовних концертів», про що далі буде написано детально. Серед важливих для даного дослідження дат Н. Дюфурк виділяє 1733 рік – рік смерті Ф. Куперена (який сорок років був лідером клавесинної та інструментальної музики при дворі) та обрання Ж.-Ф. Рамо членом Музичної Академії (який за тридцять років нарешті здобув місце послідовника Ж.-Б. Люлі). Окремо дослідник відзначає 1764 рік – смерть Ж.-Ф. Рамо та Ж.-М. Леклера. Зауважимо, що Ж.-М. Леклер згадується у статті поряд з набагато більш відомим у наш час Ж.-Ф. Рамо, що підтверджує його високий статус у мистецтві XVIII століття.

Повертаючись до спостережень закономірностей змін в політиці і культурі Франції, зазначимо, що друга половина XVII століття – правління Людовика XIV – стала апогеєм французького абсолютизму. Мистецтво цієї доби здебільшого підпорядковувалося інтересам королівського двору, а насамперед – особистим смакам і політичним амбіціям монарха. Поряд із суворою регламентованістю та уніфікацією, що підтримувалися встановленими правилами, головним завданням культури було прославлення постаті Короля-Сонця (Le Roi Soleil) та підкреслення церемоніальної величі його двору. Французький бароковий стиль цього часу відзначався

вишуканістю, елегантністю та стриманістю, з акцентом на чіткості артикуляції й майстерному, але поміркованому використанні орнаментики. Хоча король активно підтримував музику, його політика суттєво обмежувала проникнення іноземних впливів, адже розвиток музичного життя Франції був цілком обумовлений впливом централізованої політичної влади й високого рівня придворної культури. При дворі Короля-Сонця, було створено складну та ієрархічно організовану систему, яка складалась з численних департаментів.

Музика Королівської Палати (*Musique de la Chambre du Roi*) була престижною та стародавньою установою, яка шанувалась завдяки участі у звичайних та надзвичайних церемоніях життя монарха. З часів правління Людовика XIV Музика Палати відрізнялася великою різноманітністю посад. Усі музиканти підпорядковувалися двом Суперінтендантам (*Surintendant*)<sup>3</sup>, які, у свою чергу, діяли під керівництвом Першого дворянина Палати (*Premier Gentilhomme de la Chambre*), який відповідав за загальну координацію повсякденної служби двору. Ще однією почесною посадою, яку займали найталановитіші музиканти свого часу (наприклад, у 1745 році її зайняв Ж.-Ф. Рамо), був Композитор Музики Королівської Палати (*Compositeur de la Musique de la Chambre du Roi*).

Протягом XVIII століття діяльність Палати невпинно зростала, ставши такою ж важливою, якщо не більше, як і музика Капелли. Це проявлялось в суттєвому збільшенні численності виконавців (найпрестижнішими були місця гравців на лютні, теорбі та клавесині). Решта симфоністів переважно складалася з Великого оркестру «Двадцяти чотирьох скрипок Короля» (*Grande Bande des Vingt-Quatre Violons du Roi*), який регулярно виступав на вечорах у

---

<sup>3</sup> Посада Суперінтенданта була дуже престижною, він безпосередньо формував музичні смаки Двору і відповідав за організацію концертів Короля та Королеви, керував оркестром і, за нагоди, писав твори для певних подій. Кожен з Суперінтендантів виконував свої обов'язки упродовж півроку. Два Капельмейстери (*Maîtres de Musique*) відповідали за навчання молодих пажів Палати та репетиції солістів і хористів, а у разі потреби могли замінити Суперінтендантів на чолі музичного колективу. Часто ті самі артисти обіймали обидві посади.

Великих апартаментів, розвагах або в рамках концертів Королеви<sup>4</sup>. Як пишуть дослідники, «за правління Людовика XIV Музика Палати не вимагала щоденної обтяжливої служби, як Капелла; вона була при Дворі «лише тоді, коли Король наказував» [133, с. 42]. Але за часів Людовика XV прихильність Королеви Марії Лещинської до музики спричинила збільшення активності, що вимагало посиленої присутності всіх музикантів<sup>5</sup>. Концерти, які Марія Лещинська влаштовувала кілька разів на тиждень протягом майже сорока років (1725–1767), були однією з її улюблених розваг<sup>6</sup> і дуже швидко стали головною музичною діяльністю Двору [133, с. 42].

До складу цих колективів входили як французькі музиканти, так і запрошені іноземні виконавці, діяльність яких обумовила поширення нових стильових впливів. Одним з таких іноземців-виконавців (на початку кар'єри) був Жан-Батіст Люллі (1632–1687), який став однією з найвпливовіших постатей французького музичного життя XVII століття. Відомо, що спершу Ж.-Б. Люллі відзначився як танцівник і скрипаль, а згодом став композитором балетів і придворних свят (можемо провести паралелі з творчим шляхом Ж.-М. Леклера, який також починав кар'єру як танцівник і скрипаль, а згодом став також відомим композитором). Королівська Академія музики (*Académie Royale de Musique*), яка була заснована у 1669 році, але з 1672 року фактично

---

<sup>4</sup> «Двадцять чотири скрипки Короля» також зобов'язані були грати під час Королівської вечери чотири-п'ять разів на рік. До цього струнного оркестру додавалися кілька солістів, найнятих спеціально для камерних концертів і які не належали до Великого Оркестру, зокрема, Ж.-М. Леклер.

<sup>5</sup> «Королівська капела» – окремий оркестр із 15 осіб, 80 співаків, чотирьох органістів та керівника, що відав церковним церемоніалом; «Музика для полювання» (колишній «Хор королівських стаєнь»), що разом із «Камерною музикою» обслуговувала світські свята та концерти; «*Chamber du Roy*» – «Камерна музика короля», до складу якої входили 24 виконавці на струнних (колишні «24 скрипки короля») й 24 – на духових інструментах, ансамбль «16 скрипок короля», а також співаки. Окремо запрошувались ще й солісти – «*ordinaire de la Musique de la Chamber du Roy*» – віртуози-інструменталісти, що створили розвинені інструментальні «школи» клавесиністів (спінетистів), скрипалів, віолістів та лютнярів [6; 86-88]» [16, с. 12].

<sup>6</sup> Репертуар концертів здебільшого складався з великих ліричних творів – опер-балетів, ліричних трагедій, героїчних балетів або пасторалей. «Велика частина репертуару обмежувалася операми Суперінтендантів, які по черзі відповідали за концерти Королеви: Детуша, Колена де Бламона, Франкера та Ребея» [133, с. 43].

перебувала під керівництвом Ж.-Б. Люллі, була першою інституцією з регулярним показом оперних вистав. Цей музичний театр був, зокрема, і засобом монархічної пропаганди, яка демонструвала велич короля, порядок і гармонію держави, що втілювалися в переважно міфологічних сюжетах ліричних трагедій, а поєднання музики, співу, танцю, сценографії створювало синтетичне видовище, близьке до ідеалу «королівського мистецтва»<sup>7</sup>. Також Ж.-Б. Люллі зробив значний внесок у сферу розвитку скрипкового мистецтва. Як відомо, до середини XVII століття у Франції провідним інструментом залишалася віола да гамба, тоді як скрипка вважалася «низьким» інструментом, більше придатним для танцювальної музики, і саме Ж.-Б. Люллі став одним із тих, хто підніс скрипку до рівня «королівського» інструмента. У 1650-х роках композитор очолив «Les Petits Violons du Roi» («Маленькі скрипки короля») і перетворив його на провідний оркестр двору. Це відбулось завдяки впровадженню чіткої дисципліни, єдиної техніки гри й штрихів, злагоженості ансамблевого виконання. Діяльність Ж.-Б. Люллі стала поштовхом до формування французької скрипкової школи, яку згодом розвинули спочатку перші учні композитора М. Ламбер і Ж.-Б. Анрі д'Англевіль, а згодом такі представники XVIII століття як Ж.-Ф. Ребель, Ж.-Б. Анетт, Ж.-Б. Сенейе, П. Гавінье і Жам-Марі Леклер.

Хоча організаційна система музичного життя двору про Людовіку XIV передбачала функціонування кількох капел, розмежованих за місцем виконання та інструментальним складом, водночас підтримувалась індивідуалізація виконавської майстерності, яка виявилася у діяльності придворних солістів-інструменталістів, серед яких були знані віртуози, котрі

---

<sup>7</sup> Структура жанру «tragédie lyrique» спиралася на класичну трагедію, але поєднувала її з музикою, співом, балетними дивертисментами. Типова лірико-трагедійна опера мала пролог (зазвичай алегоричне прославлення короля) та п'ять актів. Музика поєднувала речитативні й аріозні епізоди, важливу роль відігравав декламаційний стиль, який імітував ритміку французької мови, балетні сцени, хори і дивертисменти відображали як пишність придворних балетів, так і загальну ідею синтезу мистецтв (серед найвідоміших «Кадм і Герміона» (1673), «Альцеста» (1674), «Атіс» (1676), «Фаетон» (1683), «Арміда» (1686)). Зазначимо, що Жан-Марі Леклер також є автором ліричної трагедії «Сцилла і Главк».

не лише формували власний виконавський стиль, але й започаткували специфічні інструментальні «школи» (клавесиністів, скрипалів, віолістів та лютнярів) [16, с. 16]. Більша соціальна поширеність інструментального виконавства, зокрема популярність лютні, віоли та скрипки, що виходила за межі двору й охоплювали міське середовище, та ансамблева практика, яка досягла високого рівня розвитку, сприяли розвитку оркестрових концертних жанрів, які вже скоро звучатимуть не лише при дворі, але й в публічних концертах. Як зазначає Х. Бере, «слава Людовика XIV досягла свого піку в 1670-х та 1680-х роках, а згодом згасла до кінця 1690-х років. Смерть Люлі у 1687 році, двір, що поринув у борги, та зменшення потреби у вишуканих видовищах призвели до зростання популярності сольної музики. У 1690-х роках також відбувся сплеск популярності музики, призначеної для типових скрипкових інструментів, на додаток до нещодавно написаних творів, які не були похідними від маршів чи оперної музики. Тим не менш, Людовик XIV продовжував диктувати та впливати на сольну музику цих років, тому вона залишалася традиційно французькою за стилем» [103, с. 6].

Смерть Людовика XIV у 1715 році, зокрема, спричинила зміну соціокультурної ситуації, оскільки ослаблення монархічного контролю над мистецтвом сприяло поступовому виходу придворної музики за межі королівського палацу, а відтак, все більшого значення набувало розширення кола публіки. Ідея слухача як активного учасника музичного процесу посідає центральне місце у музично-естетичних трактатах XVII століття, що свідчить про переосмислення функцій та ролі музики в суспільстві<sup>8</sup>. Отже, становлення нового культурного явища концертного виконання, спочатку приватного, а

---

<sup>8</sup> Публіка і слухач «за Дж. Каччіні, це, з одного боку, натопт, а з іншого – зворушливий слухач, а за К. Монтеверді – це розчулений слухач; за М. Преторіусом – треба дарувати радість і насолоду слухачам, а за А. Кірхером – необхідно викликати у душі слухача будь який афект; за І. Кеплером – слухач насолоджується гармонією співу і має відповідні душевні здібності, а за М. Мерсенном – слухач має право на особисту думку; за Г. Пічемом – слухач це музикант-дилетант, а за А. Бедфордом – слухач – учасник концертного виконання, людина, що ходить у храм заради задоволення, яке отримує від гарного співу» [14, с. 122].

згодом і публічного (з яким були пов'язані виконавська і композиторська діяльність Жана-Марі Леклера), безпосередньо пов'язане з трансформацією соціального запиту й формуванням нової категорії слухача, який прагне художньо-естетичних вражень.

Еволюція концерту як публічної мистецької події демонструє поступове розширення його жанрового й організаційного спектру. У XVII–XVIII століттях концертна практика зароджується в контексті придворного побуту та аристократичних салонів – так званих академій або *collegium musicum*. Виконавцями були, як правило, музиканти, що перебували на службі у знаті й обслуговували приватні камерні зібрання. Обмежене коло слухачів та невеликі приміщення сприяли інтимній атмосфері й ансамблевому характеру музикування. У цей час поступово формуються ключові елементи концертної діяльності: визначається поняття концертного виконавця як віртуоза, розвивається інституція меценатства, виникає сталість у взаємозв'язку між автором, виконавцем і слухачем.

Як відомо, перші форми публічних концертів розважального спрямування виникають в Англії, яка вважається їхньою «батьківщиною», а ключовим етапом цього процесу у Франції став період після смерті Людовика XIV, коли контроль монарха над мистецтвом послабився, а придворна музична практика почала виходити за межі палацу. Заснування у 1725 році у Франції першої регулярної громадської концертної асоціації «Духовні концерти» (*Concert Spirituel*), стало важливою віхою в історії національного музичного життя, адже поклато край монополії придворної світської музики. Ці концерти діяли незалежно від фінансування королівського двору та не перебували під контролем Королівської академії музики, яка до того часу мала виключне право на виконання музичних творів. Зазначимо, що саме «Духовні концерти», з якими було пов'язано близько десяти років життя Ж.-М. Леклера, принесли йому загальнонаціональне визнання та закріпили статус засновника французької скрипкової школи.

Особливістю формування концепції «Духовних концертів» була участь у їхній організації та розвитку найвідоміших французьких музикантів-віртуозів і композиторів. Серед засновників, меценатів, інвесторів і керівників були винятково провідні постаті національної музичної сцени. За 65 років існування у рамках «Духовних концертів» прозвучало 1253 твори 456 авторів, що підкреслює масштаб і значущість цієї інституції для французької культури XVIII століття [10]<sup>9</sup>. Спираючись на інформацію, викладену в ряді джерел [8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 51, 53, 152, 194 тощо], простежимо історію розвитку та змістовно-репертуарної трансформації «Духовних концертів».

Ініціатором створення «Духовних концертів» у 1725 році став Анно Данікан-Філідор (1681–1728) – придворний флейтист і гобоїст, композитор та музикант короля, який входив до ансамблю «Великої стайні». Він належав до відомої музичної династії Данікан-Філідор, що зробила значний внесок у розвиток французького інструментального мистецтва<sup>10</sup>. Діяльність «Духовних концертів» регламентувалася офіційною угодою з Королівською академією музики, відповідно до якої організатори зобов'язувалися сплачувати Академії визначені відрахування, проводити концерти виключно у період закриття театрів згідно з літургійним календарем (35 днів на рік), виконувати лише латиномовну духовну музику, утримуючись від виконання творів французькою мовою, а також не залучати до участі

---

<sup>9</sup> Дослідники виділяють дев'ять періодів діяльності товариства згідно складу керівництва, «1725–1728 рр. – А. Данікан-Філідор; 1728–1733 рр. – Ж.-Ж. Мюре, М. де Ланні, П. Симард; 1734–1748 рр. – тимчасова адміністрація Королівської академії музики на чолі з Ф. Ребелем та Ф. Франкером; 1748–1754 рр. – Ж.-Н. П. Руе та Г. Капперан; 1755–1762 рр. – дружина Ж.-Н. П. Руе та Ж. Ж. К. де Мондовіль; 1762–1771 рр. – А. Довернь, а надалі співдружність Н. Капрон – Н. Р. Жоліво – А. Довернь; 1771–1773 рр. – А. Довернь-П.М. Бертон; 1773–1777 рр. – П. Гавіньє – Ф.Ж. Госсек – С. Ледюк; 1777–1790 рр. – Ж. Легро – І. Бетом» [10, с. 133].

<sup>10</sup> Засновником роду вважається Мішель Данікан-Філідор – гобоїст і винахідник сучасного язичкового гобоя, який служив придворним музикантом при Людовіку XIII. Його спадкоємець Андре Філідор-старший (1647–1730) був придворним виконавцем на духових інструментах та автором низки інструментальних творів, зокрема фанфар, при дворі Людовика XIV. Найвідомішим представником родини став Франсуа-Андре Данікан-Філідор (1729–1795), брат Анно, один із провідних творців французької комічної опери XVIII століття.

музикантів Королівської академії та не включати до програм фрагменти з оперних постановок. Після перегляду контракту у 1727 році було дозволено виконання творів як французькою, так і італійською мовами. Зазначені умови визначили як часові рамки проведення концертів, так і їхню назву «Духовні концерти», а також безпосередньо вплинули на формування репертуару. Обмеження щодо оперних фрагментів та участі французьких придворних музикантів зумовили зосередження уваги в програмах на інструментальній та хоровій музиці, що сприяло активному залученню іноземних віртуозів та молодих, маловідомих виконавців. У репертуарі переважали інструментальні твори та латиномовна церковна музика – мотети, кантати, сонати, концерти, симфонії тощо.

Дебют «Духовних концертів» відбувся 18 березня 1725 року у Залі швейцарців (Salle des Suisses) королівського палацу Тюїльрі, наданій особисто королем. У програмі прозвучав «Різдвяний концерт» А. Кореллі (1653–1713) та два мотети М.-Р. Делаланда (1657–1726). Попри формальні обмеження, окремі артисти Опери все ж брали участь у цих концертах. Із 1727 року, з приходом Ж.-Ж. Мюре та інших нових інвесторів і керівників, діяльність концертної серії починає поступово зміщуватися у бік світської музики. У програмах з'являються французькі кантати, оркестрові сюїти, сольні виступи, включно з творами таких композиторів, як Ж.-Ф. Рамо, Ж.-Ж. Мондонвіль та інших. Важливим напрямом стало представлення молодих і маловідомих виконавців – так, саме на сцені «Духовних концертів» дебютував П'єр Гавіньє, виконавши твори італійських авторів та сонати Ж.-М. Леклера. Період 1734–1748 років позначився тимчасовим поверненням інституції під контроль Королівської академії музики, але навіть в умовах адміністративного втручання програма «Духовних концертів» зберігала відкритість до нових тенденцій. У цей час спостерігається зростання популярності французьких композиторів та поступове відновлення інтересу до духовної музики.

Новий етап розвитку розпочався із 1748 року, коли підписано довгостроковий контракт, а керівництво перейшло до Ж.-Н. Руе та

Г. Капперана. Цей період вважається найбільш плідним: концерти відвідувало дедалі більше слухачів, репертуар розширився, включаючи як французьку духовну музику (М.-Р. Лаланд, Ж.-Ж. Мондонвіль, Ж.-Ф. Рамо), так і твори європейських композиторів, зокрема «Stabat Mater» Дж. Б. Перголезі, а символом інтернаціоналізації став виступ італійського кастрата Гаetano Кафареллі у 1753 році.

У середині XVIII століття, зокрема у 1751 році, оркестр «Духовних концертів» нараховував 40 інструменталістів<sup>11</sup> і значної популярності набули виступи французьких віртуозів, переважно представників придворного музичного середовища. Серед них слід відзначити скрипаля Жана-Батиста Ане, який виконував сонати А. Кореллі, а також Жака Обера, який просував нові концертні жанри, зокрема «концертну симфонію» та варіаційні цикли на теми з популярних арій, у тому числі й для двох скрипок. Жан-П'єр Гіньон активно популяризував творчість А. Вівальді, тоді як Ж.-М. Леклер, один із найвідоміших концертних скрипалів того часу, виконував як власні твори, так і композиції А. Кореллі та А. Вівальді.

У 1754–1755 роках до Парижа прибув видатний представник мангеймської школи – композитор і скрипаль-віртуоз Ян Вацлав Стаміц (1717–1757), якого було запрошено меценатом Ла Пупліньером. Завдяки відповідному інструментальному складу оркестру «Духовних концертів» саме в межах цього концертного товариства прозвучали симфонії Я. Стаміца<sup>12</sup>. У 1755 році керівництво товариством «Духовними концертами» перейшло до Ж.-Ж. Кассанеа де Мондовіля, який також виконував функції керівника оркестру<sup>13</sup>, а у 1762 році управління товариством перейняв придворний

<sup>11</sup> Його склад включав 16 скрипок, 2 альти, 6 віолончелей, 2 контрабаси, 5 флейт і гобоїв, 3 фаготи, 1 трубача, литаври, 2 валторни та орґано-континуо. Хоровий ансамбль складався із 45 співаків.

<sup>12</sup> На той час мангеймський оркестр налічував 43 виконавців, серед яких 30 були струнниками; натомість оркестр «Духовних концертів» мав 38 музикантів, з них 26 – у струнній групі. У Паризьких концертах Я. Стаміц також виконав Сонату для віолі д'амур та Скрипковий концерт, конкуруючи з тодішнім провідним віртуозом П'єром Гавіньє.

<sup>13</sup> У цей період репертуар був представлений переважно його власними творами, зокрема ораторіями та французькими мотетами. Одночасно з'явилися нові імена:

музикант Антуан Довернь. «Духовні концерти» залишалися під контролем Академії, якою керували Ж.-Ф. Ребель та Ф. Франкер, а згодом А. Довернь і Н.-Р. Жоліво.

Керівники-скрипалі активно пропагували новий на той час жанр – симфонію. Диригентом оркестром був запрошений скрипаль-віртуоз П'єр Гавіньє, до якого згодом долучились Ф. Госсек та С. ле Дюк. Завдяки діяльності директорів-скрипалів, періодичність концертів була відновлена, а склад виконавців збільшився. Пізніше у репертуарі концертів з'являються симфонії австрійців Й. Гайдна і В.-А. Моцарта, а також чеських композиторів Я. Стаміца, А. Стаміца і Л. В. Лахніца, особливою популярністю користувався суто французький жанр – симфонія з солюючими інструментами. Програми концертів стали більш різноманітними (понад 80 композиторів), а художній напрям змінився: симфонії та оперні увертюри витіснили мотети, сакральні твори були замінені на світські<sup>14</sup>. Закриття «Духовних концертів» у 1790 році було частково обумовлене обмеженнями, накладеними на участь молодих іноземних віртуозів, а також заборонаю артистам Опери виступати у цих концертах, що зробило програми одноманітними<sup>15</sup>.

Загалом репертуар «Духовних концертів» відзначався жанровою і стильовою різноманітністю: поряд із духовною музикою (ораторіями, месами, мотетами) регулярно виконувалися інструментальні концерти, у тому числі скрипкові концерти, що демонстрували віртуозність солістів, симфонії,

---

Ф.-А. Данікан-Філідор, Ф.-Ж. Госсек, Ф. Жиру. До складу виконавців приєдналося молоде покоління музикантів-віртуозів: скрипалі М.-А. Генен, І. Бертом, віолончелісти Ж.-П. та Ж.-Л. Дюпор, Ж.-Б. Жансон, а також флейтист Тепла (Taillart).

<sup>14</sup> Останній концерт у залі Залі Сотні швейцарців (Cent-Suisses), де концерти проводилися майже 60 років, відбувся у 1784 році, була виконана "Прощальна" симфонія Й. Гайдна. Після цього товариство переїхало до інших приміщень, зокрема до «Машинної зали» Театру палацу Тюільрі та Італійської опери.

<sup>15</sup> Програми останніх років функціонування «Духовних концертів» мали традиційну структуру. Концерти 1789 року, що проходили під час революційних подій, склалися з двох частин, кожна з яких починалася симфонією Й. Гайдна або В.-А. Моцарта. У центрі програм були інструментальні концерти з солістами, а також світська та духовна вокальна музика. У 1790 році програми залишалися подібними, з акцентом на симфонії Й. Гайдна, Л.-В. Лахніца, І. Плейєля та вокально-хорові твори. Особливий успіх мав твір Д. Перголезі «Stabat Mater».

увертюри, сонати, сюїти, а також камерні ансамблеві твори. Значний вплив на програмну політику справили італійські зразки, особливо у сфері концертного жанру, завдяки чому у французьку музику проникли нові прийоми сольної інструментальної гри та орнаментики. У виконанні лунали твори А. Вівальді, Дж. Б. Саммаріні, Дж. П. Локателлі, поряд із композиціями Ф. Куперена, Ж.-М. Леклера, Ж.-Ф. Рамо та інших представників французької школи, що сприяло творчому діалогу двох провідних європейських музичних традицій.

У статті Б. Вілкокса «Музичні бібліотеки «Духовних концертів»: торгівля шедеврами» [194] наведено цікаві нюанси репертуарної специфіки «Духовних концертів», пов'язаних з можливостями користування партіями творів (переважно, духовних мотетів). Проаналізувавши списки інвентаризації творів, а також те, як зміни репертуару були обумовлені доступом поточного керівництва до нотних партитур (маються на увазі зв'язки з Королівською бібліотекою, особисті контакти, фінансові можливості укладати договори оренди музичних бібліотек), автор доходить висновків, що «єдиної бібліотеки "Духовних концертів" ніколи не існувало. У пошуках репертуарних творів "Духовних концертів" потрібно почати з підприємця, який їх зібрав» [194, с. 391]. Б. Вілкокс підтверджує цю ідею припущенням, що раптові зміни та значне оновлення репертуару у 1770-х роках частково були обумовлені доступністю музичних бібліотек, орендних угод та особистого зберігання партитур і партій<sup>16</sup>.

Діяльність «Духовних концертів» призвела до значних змін у концертному житті Парижа. Сформувався тип відкритого платного концерту, що складався з двох відділень. Духовна музика була представлена в концертній

---

<sup>3</sup> «За умов оренди музичної бібліотеки зміна репертуару відбувалася поступово. Оскільки Руайє орендував бібліотеку Опери, коли він прийняв її в 1748 році, у нього був час шукати шедеври з далеких країн і поступово представляти їх. Але коли група Гавіньє відмовилася від ідеї орендувати бібліотеки своїх попередників, зміна змісту концертних програм була швидкою та повною. Їхнє рішення відображало зацікавлення публіки новою музикою, водночас раптовість змін була пов'язана з втратою права використовувати старі матеріали. Орендована музична бібліотека уповільнила музичні зміни, а відмова від оренди музичної бібліотеки прискорила їх» [194, с. 391].

залі, що дозволило широкій публіці ознайомитися з духовними творами поза межами церковного простору. Зросла популярність виконавців-віртуозів, що відповідало запитам публіки на віртуозність, яка стала характерною рисою «концертного стилю». «З урочистим відкриттям публічних концертів музиканти-конкуренти вийшли з приватних резиденцій своїх меценатів у сферу, доступну для широкої аудиторії <...>. Глядачі XVIII століття особливо любили конкурси, які підкреслювали відмінності в стилях» [116, с. 77]. Завершилася монополія придворної світської музики, оскільки ініціатива концертів перейшла до професійних музикантів та відбулася активна демократизація концертної справи.

Отже, «Духовні концерти» пройшли шлях від обмеженої за форматом сакральної концертної серії до масштабної концертної платформи, яка об'єднувала духовне і світське, французьке й іноземне, академічне й експериментальне. Саме ця інституція стала унікальним прикладом музично-культурної трансформації, що сприяла поширенню інструментального жанру, зокрема скрипкового концерту, й підготувала ґрунт для появи подальших публічних концертних традицій у Франції.

Поряд з концертними залами розповсюдженими осередками музикування у Франції були мистецькі салони (Hôtel particulier) – тип розкішного аристократичного особняка, особливо поширений у Парижі, починаючи з епохи Відродження до кінця XIX століття. Він слугував резиденцією для аристократії та заможної буржуазії. Цей термін відрізняє його від звичайного міського будинку (maison) або палацу, який є королівською або державною резиденцією. Як зазначає Н. Белявіна, «приватність архітектури отеля забезпечена його планом: корпус із крилами-павільйонами – курделож, замкнений парадний двір – курдонер і сад. В інтер'єрі ж переважали овальні форми салонів та парадних кімнат, декоративна розкіш "настінного убору" – мальовані шпалери, різьблені панелі, ліпний орнамент з квітів та gosaile (мушлі). У живописних полотнах серед міфологічних сюжетів обирались більш інтимні і почуттєві, коли образ швидше нагадує будуар, аніж Олімп» [15,

с. 91]. На відміну від типових міських будинків, що виходили фасадом на вулицю, приватний особняк зазвичай будувався на закритій ділянці між двором та садом, що забезпечувало усамітнення та захист від міського шуму та відігравали ключову роль у соціальному та культурному житті Франції. На відміну від великих концертних залів, таких як «Духовні концерти», ці мистецькі салони аристократії та заможної буржуазії були центрами камерної музичної культури, де проводилися музичні вечори, літературні салони та світські прийоми, що сприяло розвитку мистецтва та обміну ідеями. Власниками часто були заможні меценати, які запрошували видатних композиторів, віртуозів і музикантів до своїх домівок, пропонуючи їм фінансову підтримку та можливість виступати в ексклюзивному колі слухачів<sup>17</sup>. Це дозволяло митцям творити та експериментувати поза комерційним тиском. Життя та творчість Жана-Марі Леклера як провідного виконавця і композитора свого часу також упродовж тривалого часу були тісно пов'язані з діяльністю таких салонів і підтримкою меценатів (про що більш детально йтиметься у другому розділі роботи). Діяльність товариства «Духовні концерти» та творча ініціатива власників мистецьких салонів призвели до формування типу відкритого платного концерту та розповсюдження виконання духовної музики в концертних залах, завершення монополії придворної світської музики та демократизації концертної справи.

Популяризації і демократизації музичного мистецтва сприяв і розвиток друкарства нот, які ставали більш доступними широкій публіці. Почавши функціонувати приблизно з 1660-х років, музичні видавництва у Франції були

---

<sup>17</sup> З найвідоміших осередків такого типу можна виділити: Бурбонський палац (Palais Bourbon), в якому салон утримувала Марія Катаріна Бриньоль, кохана принца, яка мала статус «принцеси Монако»; Отель Конті (Hôtel de Conti), збудований у 1724 році для маркізи Жан Агнесс Бертелло де Пленеф, яка першою в Парижі почала проводити платні концерти за підпискою, а згодом салон очолював її син Луї Франсуа де Бурбон-Конті («музичним інтендантом» принца з 1762 року був Ф.-Ж. Госсек); Отель Субіз (Hôtel Soubisse), центром якого був знаменитий овальний «Салон принцеси» у стилі рококо (капельмейстером принца Субіза був відомий скрипаль-віртуоз Дж. Б. Віотті) тощо. Одним з найвідоміших вважається Отель Ла Пуплін'єра (Hôtel de La Pouplinière), який належав відомому меценату Александру Жану Жозефу Ла Пуплін'єру (оркестром Ла Пуплін'єра в різні роки керували Ж.-Ф. Рамо, Я.-В. Стаміц та Ф.-Ж. Госсек).

спочатку переважно пов'язані із замовленнями королівського двору. Однак постійне вдосконалення технічної сторони (гравірування) та збільшення приватних та публічних концертів, запрошення іноземних митців обумовили розквіт цієї справи у XVIII столітті та значне збільшення видавничих обсягів, а місто стало однією з найбільших цитаделей гравірованої та друкованої музики. Дослідниця А. Девріє у статті «Видавництво та комерція гравірованої музики в Парижі у першій половині XVIII століття» [129], присвяченій проблемам французьких музичних видавництв, економічним аспектам їхнього розвитку та авторського права, пише про три найвідоміші паризькі музичні магазини (Ф. Буавена, Ж.-П. Леклера, Ш.-Н. Леклера), які відображають різні етапи розвитку музичної комерції у XVIII столітті. «Їхня еволюція характерно відображає різні етапи, через які пройшла музична торгівля у XVIII столітті: етап спеціалізованих торговців, які обмежувалися збиранням та розповсюдженням існуючих видань, етап видавця, який проявляв ініціативу, здійснював відбір, замовляв твори та певною мірою керував музичним смаком, характерним для свого часу етапом конкуренції, настільки великим, що видавець був змушений також стати дилером видань, відмінних від його власних» [цит. по 184, с. 69].

У роботі зазначено, що з 1700 по 1748 рік у Парижі діяли чотири спеціалізовані музичні магазини, а музичні видавці та композитори зіткнулися з проблемою авторського права, який вирішували у доступний спосіб, «будь-який видавець чи композитор у Франції у XVIII столітті міг вигравірувати все, що забажав, за умови, що під нотами не було слів. Ніщо не заважало будь-кому привласнити видання колеги, опубліковане у Франції, зробити нову гравюру та продати її за меншу ціну, ніж попередню. Саме тому композитори чи музичні видавці дуже швидко, щоб захистити свої інтереси та захиститися від підробок, побачили в привілейованих грамотах, які раніше надавались

письменникам, продавцям книг та друкарям, ефективний засіб захисту авторських прав» [цит. по 184, с. 69]<sup>18</sup>.

Принцип гравіювання, який зазвичай використовувався для поширення музики у XVIII столітті, допускав велику гнучкість в обсягах видання. Виготовлення зразків з мідних пластин дозволяло внести найменші виправлення шляхом стирання та повторного гравіювання. Крім того, ці пластини досить швидко зношувалися, а кожен новий відбиток, зроблений після того, як запаси закінчилися, зношував їх трохи більше, аж до потреби повністю перегравіювати певні пластини.

Ця сфера паризького музичного життя є особливо цікавою в аспекті даної роботи, адже друга дружина Жана-Марі Леклера, Луїза Руссель (Louise Roussel) була професійним нотним гравером та видавцем (вона вважається однією з перших історично підтверджених жінок-граверів, хоча у XVIII столітті музичне гравіювання вимагало філігранної точності та значних фізичних зусиль). Їхній шлюб, укладений у 1730 році, став одним із найуспішніших творчо-комерційних тандемів у французькій музичній історії. Луїза Руссель власноруч підготувала до друку, вигравіювала на мідних пластинах та видала всі твори митця, починаючи з ор. 2 і до кінця його життя. У даній ситуації композитор мав повний контроль над якістю видання своїх творів, що дозволяло уникати численних помилок, які часто робили сторонні переписувачі, та захищало композитора від піратських копій, що було

---

<sup>18</sup> Для реклами продавці використовували рекламні сторінки в періодичних виданнях та власні каталоги видань. Очевидно, зміни смаків публіки обумовили й специфіку музичних видань, що найяскравіше проявилось у 1740–1750 роках «Жанри та форми, пов'язані з періодом люллізму, були остаточно залишені, а інструментальна музика набула переваги над вокальною <...> Саме ці концерти сприяли розвитку інструментальної музики та еволюції музичних жанрів. Більше того, винятковий мистецький клімат, що панував у Парижі близько 1750 року, приваблював до столиці багатьох іноземних композиторів, які також зробили значний внесок в оновлення музичного репертуару. І музичне видавництво наслідувало цю тенденцію. Близько п'ятисот імен французьких та іноземних композиторів з'являються в каталогах XVIII століття <...> Характер і кількість музичних творів, опублікованих та виставлених на продаж, демонструють цей глибокий зв'язок між суспільним смаком, напрямком композиторів та написаною музикою, і, нарешті, комерцією та музичним видавництвом» [184, с. 71].

поширеною проблемою того часу. Попри трагічний фінал сімейної історії Ж.-М. Леклера, довгий час такий сімейний бізнес приносив значний дохід, видання продавалися безпосередньо з їхнього будинку, що робило подружжя фінансово незалежним від примх королівського двору чи меценатів.

## **1.2. Стильові і жанрові тенденції французької інструментальної музики першої половини XVIII століття**

У сучасному музикознавстві поняття стилю належить до фундаментальних категорій, що дозволяють осмислювати закономірності музично-історичного процесу, особливості художнього мислення композитора та специфіку музичного твору як явища культури. У широкому розумінні стиль розглядається як цілісна система художньо-виражальних засобів, що забезпечує внутрішню єдність творчості окремого митця, мистецького напрямку, національної школи або історичної епохи.

У музикознавчій науці сформувалося декілька підходів до трактування стилю. З одного боку, стиль розуміють як історично зумовлений спосіб музичного мислення, що відображає характерні для певної епохи принципи організації музичної мови, формотворення та художньої образності. З іншого боку, стиль розглядається як індивідуальна система творчих принципів композитора, у якій загальноісторичні та національні закономірності набувають неповторного авторського втілення. У такому контексті стиль постає як результат взаємодії різних рівнів художньої організації – епохального, національного, жанрового та індивідуального.

Проблема стилю активно розробляється у новітніх працях українських музикознавців, серед яких відзначимо фундаментальне теоретико-методологічне дослідження С. Шипа «Теорія художніх стилів» [95], у якому пропонується цілісна концепція стилю як багатовимірного феномену. Ця праця є особливо цінною завдяки спробі автора переглянути застарілі підходи та вибудувати єдину систему понять, актуальну для аналізу творчості митців

перехідних епох, до яких належить і Жан-Марі Леклер. С. Шип визначає художній стиль як «комплекс індивідуально-типових властивостей форми та образного змісту одиничного артефакту мистецтва або певної множини артефактів, що оцінюється як відмінна особливість відповідного явища» [95, с. 20]. Автор виокремлює чотири фундаментальні основи («виміри») стилю, кожен з яких дозволяє глибше інтерпретувати спадщину композитора.

Персональний стиль [95, с. 57], зумовлений особистісними потенціями та тенденціями митця. Показово, що у цьому розділі С. Шип наводить показове висловлювання «Стиль – це людина», яке належить Ж. Бюффону – представнику доби Просвітництва і сучаснику Ж.-М. Леклера [95, с. 57]. У випадку Ж.-М. Леклера це дозволяє розглядати його виконавську «аполонічну» манеру як вияв індивідуального темпераменту та інтелектуальної установки на раціональний порядок. Етнічний стиль (зокрема, пов'язаний з національними ознаками) [95, с. 63] обумовлений приналежністю до певного етносу і допомагає пояснити феномен Ж.-М. Леклера як французького композитора, чия творчість є простором взаємодії національних традицій. Історичний стиль [95, с. 68] відображає духовний стан суспільства на певному етапі і композитора можна трактувати як репрезентанта «філософського століття», чий стиль фіксує перехід від барокової афектації до просвітницької впорядкованості. Нарешті, жанровий стиль [95, с. 68], обумовлений функціональною та семантичною специфікою жанру, дає ключ до аналізу концерту та сонати у творчості митця як особливих типів художньої практики, що трансформують італійські моделі цих жанрів.

Також важливим для дослідження творчості Ж.-М. Леклера є дослідження С. Шипом стильового синтезу: «гетерогенні властивості форми і образного змісту справляють ефект органічної злитості, сплаву, тобто – нерозривного сполучення різностильних елементів у новій стильовій цілісності» [95, с. 91]. Це положення логічно підтверджує естетику «об'єднаних смаків». Згідно з С. Шипом, творчість Ж.-М. Леклера можна класифікувати як успішну «стильову адаптацію» – пошук точок дотику між

«своїм» (французьким) та «чужим» (італійським) матеріалом, що веде до нової якості синтезу.

У статті іншої української музикознавиці І. Коханик «Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця» [48] вказується, що «в сучасній науці феномен музичного стилю ще й досі не отримав своєї завершеної і несуперечливої теорії, він все частіше постає як об'єкт наукової інтерпретації, рухливий і мінливий в історико-культурному контексті» [48, с. 70], водночас пропонується трактування категорії музичного стилю не як статичного набору формальних ознак, а як динамічного «поля діалогу» та «творчої комунікації» [48, с. 71]. Одним з провідних понять у статті є інструменталізм, що визначається як «універсалія композиторського і виконавського мислення та чинник стилеутворення; інтерпретативність як складова сучасного стилеутворення у системі «композитор – виконавець – слухач»; музичний стиль як поле творення духовної реальності» [48, с. 79]. Для Ж.-М. Леклера, який був «віртуозом-композитором», скрипкова техніка мала суттєвий вплив на композиторський стиль. Концепція І. Коханик дозволяє трактувати леклерівські інновації (подвійні ноти, складні штрихи) не як самодостатню техніку, а як категорію «художнього мислення», що забезпечує розуміння властивостей скрипки відповідно до естетичних запитів епохи Просвітництва.

Особливого значення проблема стилю набуває в музичній культурі першої половини XVIII століття, коли відбуваються інтенсивні процеси взаємодії різних національних традицій та поступова трансформація барокової художньої системи. Для цього періоду характерним є співіснування ознак пізнього бароко, галантного стилю та ранньокласичних тенденцій, що значно ускладнює однозначне стильове визначення багатьох музичних явищ. У зв'язку з цим дослідження творчості окремого композитора потребує врахування не лише індивідуально-авторських особливостей, але й ширшого історико-культурного контексту.

Перша половина XVIII століття у Франції характеризується і процесом складних взаємовпливів історичних стилів, коли поряд із усталеними нормами пізнього бароко поступово формувалися нові художні тенденції, пов'язані з галантною естетикою та ранньокласичним стилем. На відміну від різких стильових зламів, характерних для окремих історичних епох, музична культура цього часу розвивалася шляхом нашарування та взаємодії різних художніх систем. У творчості багатьох французьких композиторів першої половини XVIII століття барокові принципи співіснували з новими тенденціями, що зумовлювало появу своєрідного перехідного стилю.

Бароко у французькій музиці на початку XVIII століття залишалося провідною художньою системою, сформованою ще в добу правління Людовика XIV завдяки творчості Жана-Батіста Люлі та його послідовників. Основними рисами цього стилю були риторична виразність, орієнтація на теорію афектів, розвинена орнаментика, поліфонічне мислення, складна фактура та підпорядкованість музичної форми принципам контрасту. Французьке бароко вирізнялося особливою увагою до витонченості музичної декламації, танцювальної ритміки та декоративної вишуканості. У сфері інструментальної музики важливе значення мали жанри сюїти, сонати та концерту, які поєднували національні традиції з впливами італійської школи.

Водночас уже в перші десятиліття XVIII століття відбуваються суттєві зміни у художній свідомості європейського суспільства. Естетика репрезентативності та величі, характерна для доби Людовика XIV, поступається місцем культурі приватного життя, камерності та індивідуального переживання. Ці процеси знайшли відображення у формуванні галантного стилю (*style galant*), який став своєрідною реакцією на складність і риторичну насиченість барокового мистецтва. Галантний стиль ґрунтувався на принципах природності, легкості сприйняття та витонченості музичного висловлювання. Для нього характерними були прозора фактура, переважання гомофонного викладу, симетричність побудови фраз, мелодична виразність та відмова від надмірної поліфонічної складності. На зміну

бароковій концепції афекту поступово приходить прагнення до передачі мінливих емоційних станів і безпосередності почуттів. Галантність у французькій культурі була тісно пов'язана із салонною традицією, аристократичними формами спілкування та новими ідеалами витонченого смаку.

Дослідники справедливо зазначають, що галантний стиль не слід розглядати як повне заперечення бароко. Навпаки, у французькій музиці першої половини XVIII століття він розвивався всередині барокової системи, поступово трансформуючи її окремі елементи. Саме тому у творчості більшості французьких композиторів цього часу спостерігається поєднання традиційних барокових засобів із новими галантними тенденціями.

Поряд із бароковими та галантними тенденціями у європейській музичній культурі першої половини XVIII століття поступово формуються риси ранньокласичного стилю. Цей процес був пов'язаний із пошуком нових принципів музичного мислення, орієнтованих на ясність форми, логічність композиційної побудови та функціональну впорядкованість тематичного матеріалу. На відміну від барокової естетики безперервного розвитку та поліфонічної насиченості, ранньокласичні тенденції виявляються у прагненні до структурної симетрії, періодичності музичних побудов, більш чіткого розмежування тематичних функцій та посилення ролі тональних контрастів у формотворенні. Особливого значення набуває принцип тематичної індивідуалізації, що поступово готує ґрунт для становлення класичного сонатного мислення другої половини XVIII століття. Водночас у першій половині століття ці ознаки ще не утворюють самостійної стильової системи, а співіснують із бароковими та галантними елементами, формуючи складний перехідний художній простір. Саме в такому контексті можна розглядати творчість багатьох французьких композиторів доби Людовика XV, зокрема Жана-Марі Леклера, у музиці якого окремі риси ранньокласичного мислення поєднуються з бароковою традицією та естетикою «поєднання смаків».

Окрім стильового різноманіття відзначимо трансформацію жанрової сфери французького музичного мистецтва першої половини XVIII століття. Як було зазначено в попередньому підрозділі дисертаційного дослідження, французька придворна традиція інструментальної музики тривалий час віддавала перевагу ансамблевим жанрам – передусім оркестровим сюїтам і танцювальним формам, які органічно поєднувалися з театральними видовищами та церемоніями. Однак саме у цій сфері поступово визрівало підґрунтя для формування жанрів, які стануть провідними у композиторській діяльності Жана-Марі Леклера, – сольного інструментального концерту та численних різновидів сонати. За словами Дж. Р. Ентоні, «перша половина XVIII століття ознаменувалася таким розмаїттям інструментальної ансамблевої та оркестрової музики у Франції, що точна класифікація жанрів створює дуже складну проблему. Це був період експериментів і період швидкого поглинання елементів італійської сонати та концерту, які на той час співіснували з традиційними французькими формами увертюри та танцювальної сюїти. До цього додавалася схильність, особливо французька, до описової або програмної музики, яка до кінця XVII століття була фактично зведена до естетичної догми» [98, с. 352].

Хоча вагому роль у розвитку французького інструментального мистецтва XVIII століття відіграла італійська музика, французи мали й власні давні традиції, серед яких лютневе мистецтво, гра на віолі, а також клавесин, які стали символами музичної ідентичності барокової Франції. Ці традиції взаємодіяли із новітніми викликами епохи, серед яких було і поширення скрипкового мистецтва.

Лютня у французькому культурному просторі була пов'язана не лише з виконавською практикою, а й із етикетною, салонною та придворною культурою, де цінувалися делікатність звучання та здатність інструмента передавати нюанси. Французька лютнева школа сформувалася на основі італійських і фламандських традицій, проте досить швидко набула виразної національної специфіки. Вирішальним чинником стало утвердження так

званого стилю бризе (*style brisé*), що полягав у розкладанні акордів на послідовні звуки, створюючи ілюзію поліфонічної фактури<sup>19</sup>. На початку XVIII століття позиції лютні у Франції поступово слабшають. Основними причинами стали складність техніки гри та налаштування інструмента, зміна музичних смаків на користь більш гучних і універсальних інструментів, зростання ролі клавесина та скрипки.

Втім, лютнева традиція не зникає повністю, а трансформується, знаходячи продовження в музиці для теорби, барокової гітари та віоли да гамба. Крім того, принципи *style brisé* активно засвоюються клавесинною школою – насамперед у творчості Ж. де Шамбоньєра, Л. Куперена та їхніх послідовників. У французькій музичній культурі XVII–XVIII століть лютнева та скрипкова традиції не існували ізольовано, а перебували у постійному діалозі, зумовленому спільними естетичними принципами смаку та виразності. Французька скрипкова школа, на відміну від італійської віртуозної моделі, значною мірою успадкувала лютневі принципи мислення, що позначилося на фактурі, артикуляції та трактуванні часу (зокрема, одним із найважливіших механізмів взаємодії стало перенесення лютневого «стилю бризе» у скрипкову музику). Як зазначає Г. Шотт, «сольна лютнева та клавесинна музика з її складними акордовими фігураціями для підтримки швидкоплинного звуку культивувалася у Франції більш ретельно, ніж в Італії після середини XVII століття» [10, с. 412]. Подібні уявлення сприяли тому, що італійська інструментальна музика, насамперед, скрипкова, тривалий час залишалася маргінальною у французькому репертуарі. Однак поступове поширення таких італійських за генезою жанрів як соната, а згодом і концерт, сприяло формуванню нової виконавської традиції, де скрипка посіла повноправне місце в камерних і оркестрових ансамблях.

---

<sup>19</sup> У XVII столітті лютня стає одним із привілейованих інструментів при дворі Людовика XIII та Людовика XIV. Нею володіли не лише професійні музиканти, а й представники вищої аристократії, що підкреслює її статус як інструмента інтелектуального дозвілля. Лютнева музика цього часу здебільшого представлена танцювальними сюїтами, прелюдіями та характерними п'єсами, що виконувалися в камерному середовищі.

Ще одним струнним інструментом, який у Франції мав статус високої аристократичної культури, була віола да гамба. На відміну від скрипки, яка уособлювала публічну, театральну й репрезентативну сферу, віола да гамба асоціювалася з інтимним камерним музикуванням, філософською рефлексією та салонною культурою. Провідну роль у становленні французької віольної традиції відіграв Марен Маре – композитор, виконавець і педагог, чия творчість стала канонічною. Французьке мистецтво гри на віолі да гамба ґрунтувалося на танцювальних сюїтах, споріднених із лютневими й клавесинними, характерних п'єсах з програмними назвами і жанрі *tombeau* (музичному меморіалі, що набув особливої ваги саме у віольній традиції).

Віола да гамба й скрипка співіснували у французькій культурі XVII століття як інструменти різної соціально-естетичної функції, але між ними існував активний обмін стилістичними принципами. З боку віольної традиції на скрипкову впливали ідеали кантиленного звучання, риторична інтонаційність та орієнтація на внутрішній темп і агогіку. А з боку скрипки у віольну практику проникали елементи драматичної експресії, театральність жестів і чіткіша метроритмічна організація. Цей діалог особливо помітний у камерних ансамблях, де віола й скрипка виконували комплементарні ролі, не змагаючись, а взаємно збагачуючи фактуру. Натомість, у XVIII столітті ситуація змінюється, адже скрипка поступово витісняє віолу да гамба з провідних позицій. Цей процес був зумовлений різними чинниками, зокрема, зростанням публічної концертної практики, підвищеними вимогами до динамічного діапазону та орієнтацією на італійську віртуозну модель.

Клавесин був інструментом, який належав до іншої групи, але мав тісні зв'язки зі скрипковим мистецтвом. У французькій музичній культурі XVII–XVIII століть клавесин і скрипка репрезентували дві моделі інструментального мислення. Клавесин уособлював інтелектуальний, орнаментально витончений тип музикування, тоді як скрипка – рухливий, експресивний і театральний орієнтований. Французька скрипкова школа, на відміну від італійської, значною мірою формувалася під впливом клавесинного

мистецтва, яке було тісно пов'язане з придворною культурою, де музика виконувала репрезентативну й етикетну роль. Клавесин у Франції був передусім сольним інструментом, пов'язаним із камерним музикуванням і салонною культурою, а також складовою basso continuo в ансамблевій і театральній музиці<sup>20</sup>.

XVIII століття стало «золотою добою» французької клавесинної культури. Центральною фігурою французької клавесинної школи є Ф. Куперен, автор чотирьох книг «П'єс для клавесина» (1713–1730), творчість якого знаменує відхід від традиційної сюїти на користь циклів характерних п'єс, часто з програмними назвами («Таємничі барикади», «Провидиця» тощо). Водночас клавесинна спадщина іншого відомого композитора Ж.-Ф. Рамо (три книги «П'єс для клавесина», 1706, 1724, 1728) поєднує декоративність французької традиції з гармонічною сміливістю та віртуозністю, а п'єси «Циклопи», «Курка», «Енгармонійна» демонструють тяжіння до звукової живописності та ефектності, передбачаючи риси пізнішого клавірного стилю.

Французька традиція клавесина славилася розвитком програмної музики, відомої під назвою «характерних п'єс» (*pièces de caractère*), натхненних літературою, природою або реальними особистостями, тісним зв'язком із танцювальною та театральною культурою, розвиненою системою орнаментики, що має семантичне й виразове значення, пріоритетом артикуляції, агогіки та тембрової гри над суто віртуозною технікою. Зауважимо, що орнаменти детально записувалися композиторами, на відміну від італійської манери, де виконання прикрас часто залишалося на розсуд виконавця. Варто зазначити, що у XVII столітті в середовищі французьких «вчених» музикантів сформувалася особлива термінологія для розмежування

---

<sup>20</sup> Початок самобутньої французької клавесинної традиції пов'язують із діяльністю Ж. де Шамбоньєра, якого вважають засновником жанру французької клавесинної сюїти. Важливу роль у становленні школи відіграв також Л. Куперен, який розширив жанрові межі клавесинної музики, увівши безтактові прелюдії (*préludes non mesurés*) – форму, що підкреслювала імпровізаційність, свободу ритму та індивідуальність виконавця.

шляхетного мистецтва та гри вуличних музикантів (менестрелів), що проявлялось і в лексичному аспекті. Зокрема, як наголошує Люк Шарль-Домінік [116], для клавесина використовувалося дієслово «toucher» (торкатися), тоді як для скрипки чи флейти – «jouer» (грати), а для гучних інструментів – «sonner» (звучати). Термін «toucher» підкреслював делікатність і шляхетність жесту, протиставляючи клавесиністів «менестрелям», чия гра вважалася грубою або «рутинною». Дослідник зазначає, що «відома опозиція між гармонією та монодією, з усіма її музичними, естетичними та культурними наслідками, з термінологічної точки зору перекладається використанням загального терміну «гра» для позначення практики гри на всіх монофонічних інструментах, а з іншого боку, використанням терміну «торкання» для клавішних інструментів (тобто спінетів, клавесинів, органів і, можливо, навіть фортепіано) і, як наслідок, для всіх гармонічних щипкових струнних інструментів (лютень, арф тощо)» [116, с. 8].

Як відомо, у середині XVII століття клавесин та спінет стали надзвичайно популярними серед панівних класів Парижа. Наприкінці XVII століття (близько 1700 року) серед молоді шляхетного походження стало престижним вміти акомпанувати на клавесині, оскільки можливість бути частиною ансамблю («концерту») разом зі скрипками та віолами іноді цінувалось вище, ніж виконання сольних п'єс. У першій половині XVIII століття посада клавесиніста (joueur de clavecin) у Королівській камерній музиці була однією з найбажаніших і престижних серед інструменталістів. У статті Люка Шарль-Домініка акцентований період важливого перелому у 1730-х роках: до цього клавесин переважно виконував роль супроводу (basso continuo), але з появою робіт Ж.-Ж. де Мондонвіля (зокрема його Op. 3, 1734 року) клавесин вперше отримав у камерному ансамблі рівну, а іноді й домінуючу роль порівняно зі скрипкою [116]. Ця нова традиція «супроводжуваної клавірної музики» дозволила композиторам поєднувати італійську віртуозність із французькою традицією клавесинних п'єс.

Традиції французького інструментального мистецтва зазнавали значного впливу італійської музики, зокрема діяльність таких композиторів, як А. Кореллі, сприяла зростанню інтересу до контрасту *tutti* й *solo*, до віртуозної демонстрації можливостей інструментів, популяризуючи «чисту» музику. Як зазначав Н. Дюфорк, «здається неточним стверджувати, що лише ліричне мистецтво може представити всю музику XVIII століття. На узбіччі трагедії, яка ледве зберіглася, настільки застарілі її сюжети, на узбіччі опери-балету, який досягає свого піку завдяки генію Рамо, на узбіччі комічної опери, яка прагне звільнити драматичне мистецтво від колії, в якій воно загрузло, французьке XVIII століття свідчить про безперервний розвиток чистої музики. Саме в перші тридцять років століття виконавство розгортається в той час, коли інституція, якою Люлі наділив Францію, занепадає, зусилля кожного зосереджені на інструментальній сюїті, сонаті, концерті, симфонії» [134, с. 314].

Саме у цей час одним з провідних інструментів французької виконавської школи XVIII століття стала скрипка. Варто зазначити, що на початку XVII століття скрипка у Франції не мала високого художнього престижу. Вона сприймалася переважно як інструмент танцювального супроводу, міського й народного музикування та відкритих свят і процесій. У придворному середовищі їй надавали перевагу менш охоче, ніж лютні, віолі да гамба чи клавесину, які асоціювалися з аристократичним смаком та камерною рефлексивністю. Отже, популяризація скрипки не була природним процесом, а результатом цілеспрямованої культурної політики та стилістичної трансформації. Як пише у своїй праці Р. Кінг, «у XVI столітті скрипка використовувалася у Франції та Італії як для танцювальної музики, так і для супроводу голосів. Лише в XVII столітті почала чітко розрізнятися французька та італійська манери гри на скрипці. Це розрізнення ґрунтувалося на функціональних міркуваннях (для чого використовувалася скрипка). З розвитком сонати на початку XVII століття італійці створили скрипку як серйозний інструмент, придатний для виконання як у камерному середовищі,

так і в церкві. Вони розробили новий стиль гри, розширюючи діапазон інструменту та створюючи нові фігурації. Французи були більш консервативними, оскільки скрипка все ще асоціювалася з танцями у XVII столітті, а її функція залишалася незмінною» [150, с. 33].

Ключовим чинником підвищення статусу скрипки стало створення у 1620-х роках придворного ансамблю «Двадцять чотири скрипки короля», що обумовило надання скрипці офіційного придворного статусу, визначення стандартів ансамблевої гри та формування французького типу скрипкового оркестру. Через участь у балетах, церемоніях і святкових подіях скрипка поступово закріпилася як інструмент державної репрезентації, а не лише танцювального побуту. Вирішальну роль у популяризації скрипки відіграв керівник Королівської академії музики Ж.-Б. Люллі, завдяки діяльності якого скрипка стає центром оркестрової тканини, а в «ліричних трагедіях» – символом драматичного жесту, виразником афекту й ритмічного імпульсу. Саме через театр і балет скрипка завоювала престиж і широку аудиторію, оскільки французька танцювальна культура XVII століття відіграла вирішальну роль у поширенні цього інструмента. Як відомо, скрипалі супроводжували придворні балети, світські танці і публічні святкування, адже на відміну від камерних інструментів, скрипка була мобільною, мала яскравіший звук і добре адаптувалася до великого простору.

Однак включене у французьку музичну культуру, скрипкове мистецтво набуло нових специфічних рис, серед яких найбільш очевидними є відмова від надмірної італійської віртуозності та широке використання деталізованої орнаментики (зокрема, і як прояв впливу лютнево-клавесинного мистецтва). Велику роль у цьому процесі відіграли композитори і скрипалі, серед яких можна виокремити учнів Ж.-Б. Люллі Мішеля Ламбера і Жана-Батіста Анрі д'Англевіля, а також Жана-Франсуа Ребеля (1666–1747) – одного із найвидатніших французьких скрипалів-віртуозів і композиторів,

який служив у 24 скрипках короля та «Маленьких скрипках». Наступне покоління музикантів представлено іменами Ж. Б. Анетта і Ж.-Б. Сенеайо<sup>21</sup>.

Завдяки поширенню жанру сонати і концерту, розвитку камерної ансамблевої музики та появі публічних концертів у XVIII столітті популярність скрипки зростає. Цьому сприяли формування професійного корпусу скрипалів, розвиток педагогіки, розвиток нотодруку й доступність репертуару. Скрипка поступово стає універсальним інструментом нової музичної епохи. Як зазначав Н. Дюфорк, «сьогодні всі ці міфологічні лібрето, довірені солістам, втрачають інтерес до самих інструментів, яким вперше служать істоти з плоті та крові, досвідчені у віртуозній справі, яких можна було б сплутати з фокусниками чи чарівниками. Тут італійці ще багато чого можуть нас навчити, а школа Соміса, через Жана-Батиста Ане чи Леклера, відкриває шлях до Віотті, навіть Паганіні, для яких Франція прибереже свої найпалкіші оплески» [134, с. 317]. Французька школа гри на скрипці почала інтенсивно розвиватися після 1720 року та зберігала лідерські позиції протягом усього XIX століття.

Отже, розгляд інструментальних традицій французької музичної культури XVII–XVIII століть дозволяє трактувати інструменти не лише як засоби звуковидобування, а як носіїв специфічних виконавських і стилістичних моделей. Саме ці моделі, сформовані у лютневій, віольній, клавесинній та скрипковій практиці, зумовили характерні принципи жанроутворення у французькій інструментальній музиці. Водночас зміна статусу окремих інструментів у французькій музичній культурі XVII–XVIII століть (наприклад, поступове утвердження скрипки та трансформація ролі клавесина) супроводжувалася глибокими зрушеннями у жанровій системі.

---

<sup>21</sup> Жан-Батіст Анетт був учнем А. Кореллі в Італії та одним із перших, хто приніс італійський стиль гри у Францію. Саме у його творчості, у жанрі сонати для скрипки (в яких відчутний корелліївський вплив) відбулася перша спроба поєднання італійської віртуозності з французькою елегантністю. Жан-Батіст Сенеайо, який також навчався в Італії, і вважається композитором, стиль якого безпосередньо підготував ґрунт для становлення творчої манери Жана Марі Леклера, оскільки у сонатах для скрипки поєднувались французька орнаментика з італійською технікою.

Якщо у XVII столітті домінували камерні форми<sup>22</sup>, пов'язані з лютневою та віольною традиціями, то у XVIII столітті на перший план виходять жанри, зорієнтовані на публічне концертне виконання.

На відміну від Італії, де соната сформувалася як провідний інструментальний жанр уже в середині XVII століття, у Франції її становлення відбувалося поступово й обережно. Домінування придворної танцювальної культури, орієнтація на сюїту та сильні позиції лютнево-клавесинної традиції зумовили певний опір італійській сонатній моделі. Перші французькі сонати з'являються наприкінці XVII століття, переважно в середовищі композиторів, які мали безпосередній контакт з італійською музикою або прагнули оновлення національного стилю. Від самого початку французька соната розглядалася не як протиставлення сюїті, а як альтернативний жанр, здатний поєднати італійську формальну логіку з французьким смаком. У XVIII столітті зростає роль сольної сонати для соліста і basso continuo, особливо скрипкової (яскраво представлені у творчості Ж.-М. Леклера, Ж.-П. Гіймена тощо), де відбувається емансипація сольної партії, поєднання кантилени й віртуозних елементів.

Серед різних жанрів камерної музики барокового періоду тріо-соната посідала почесне місце і користувалася універсальним визнанням композиторів по всій Європі. Однією з особливостей цього жанру було те, що

---

<sup>22</sup>У жанровій палітрі французької інструментальної музики XVIII століття сферу камерних інструментальних жанрів представляє сюїта (*suite de danses*), яка сформувалася у XVII столітті у вигляді інструментального циклу танцювального походження, що поєднав елементи придворної хореографії та камерного музикування. Її витoki сягають практики виконання окремих танців, які поступово почали об'єднуватися у впорядковані послідовності за принципом темпового, метричного та афектного контрасту. Як відомо, ключовими складниками сюїти є алеманда, куранта, сарабанда, жига, однак французькій традиції ця схема не була жорсткою, оскільки між основними танцями або після них часто включалися гавот, менует, буре, пасп'є, ригодон та інші п'єси. Вони продовжували традицію придворних танців, що виконувалися під час балів у балетах *de cour* та на інших святково-церемоніальних подіях. Композитори, які працювали при дворі (Ж.-Б. Люллі, М. Марє, Ф. Куперен), створювали сюїти як частину службових і репрезентативних обов'язків, що сприяло стабілізації жанрових моделей. У XVIII столітті, зі змінами соціального устрою та появою публічних концертів, сюїта поступово втрачає виключно придворний статус і домінуюче становище, а її елементи входять в нові жанри (сонату, симфонію).

три партії не слідують ієрархічній структурі, а скоріше організовані для «розмови на рівних». Цей баланс партій часто призводив до диференціації тембрів, що, звісно, залежало від смаку виконавців, але завдяки можливості використання духових інструментів разом зі струнними, кожна партія набувала особливої виразності, виступаючи як справжній соліст. Тріо-соната стала одним із найбільш поширених французьких жанрів, успадкованих з італійської традиції А. Кореллі, і розвинутих у творчості А. Кампра, Ж.-Ф. Ребея, Ф. Куперена і Ж.-М. Леклера. Вона виконувалась у складі двох мелодичних інструментів (переважно скрипок) та basso continuo (клавесин і басовий інструмент).

Французька соната зазвичай наслідує італійську багаточастинну модель (3–4 частини), для якої характерні чергування повільних і швидких частин. З національних особливостей можна відзначити включення танцювальних ритмів та акцентування орнаментики. На відміну від пізнішої класичної сонатної форми, барокова соната у Франції не орієнтована на тематичну драматургію, а реалізує принцип афектної змінності. Особливе місце у формуванні французької сонати посідає концепція «об'єднаних смаків» (*les goûts réunis*), сформульована Ф. Купереном. У його циклі «Нації» соната стає структурним ядром, навколо якого вибудовується сюїтний цикл, і цьому контексті включається в національну традицію та втрачає статус «чужого» жанру. На відміну від сюїти, соната у Франції рідше пов'язана з безпосередньою танцювальною практикою та орієнтована на камерне музикування. Завойовуючи позиції у публічному концертному просторі XVIII століття (зокрема в межах «Духовних концертів») соната стає одним із ключових жанрів, через які скрипка утверджується як провідний мелодичний інструмент. Упродовж XVIII століття у французькій сонаті зростає роль сольної партії та стандартизуються функції частин, що її зближує з концертом і симфонією.

Також одним з провідних жанрів ансамблевої та оркестрової музики стає жанр концерту *Concerto / concerto grosso*, який набуває популярності у середині

XVIII століття. Концепційною основою жанру стає протиставлення і взаємодія соліста і ансамблю та вихід за межі камерного музикування. Як пишуть дослідники, скрипкові концерти французьких композиторів «представляють типову для цього жанру форму першої половини XVIII століття, яку розвинув у своїх творах Антоніо Вівальді. Останній, наслідуючи Джузеппе Тореллі та Томазо Альбініоні та розвиваючи їхні моделі зовнішньої та внутрішньої організації форми, вдихнув у жанр справжнє життя. Саме музика Вівальді стала орієнтиром для наступних поколінь композиторів...» [116, с. 77].

А. Вівальді є автором близько 350 концертів, переважно призначених для скрипки, а також для фагота, віолончелі, гобоя, флейти, віоли д'амур, блокфлейти та мандоліни, концертів з кількома солістами (написаних в стилі сольного концерту, а не в стилі *concerto-grosso* А. Кореллі, оскільки солістам надається однакове значення) і близько 60 оркестрових концертів, які не мають солістів. Зважаючи на її важливість, коротко охарактеризуємо жанрову модель концерту А. Вівальді, яка стала зразком творів Жана-Марі Леклера. Більшість концертів композитора базується на тричастинній моделі, що складається з послідовності швидкої, повільної і швидкої частин. Приблизно в третині концертів друга частина зберігає тональність попередньої. Написання центральної частини у відносній тональності зустрічається рідше, а домінанта або субдомінанта використовуються як тональні центри лише в окремих випадках.

Більшість перших частин концертів А. Вівальді мають ригористичну форму, введену Дж. Тореллі. Ця форма походить від традиції оперних арій і побудована на чергуванні повторюваного розділу оркестру *tutti* (ригурнелю) та вільних віртуозних розділів соліста *solo* (епізодів), у яких надзвичайно важливим був прояв майстерності співака. Перенесення цієї форми аналогічним чином у сферу інструментальної музики відкрило нові можливості виразних контрастів і, головне, дозволило підкреслити партію сольного інструмента. «Зазвичай Вівальді поєднував чотири оркестрові *tutti* з трьома сольними виступами, але це не було абсолютним правилом, і деякі з

Його концертів складаються з шести пасажів tutti. Італійський маестро змінював ритурунелю форму різними способами, наприклад, передуючи початковому ритурунелю сольний пасаж. Таким чином він справляв враження величезного драматичного заряду. Він не завжди підтримував стабільні тональності в епізодах tutti; замість цього іноді доручав їм модулюючу функцію, аналогічно сольним епізодам. Ритурунелі могли приймати чотири альтернативні форми: заснована на фузі (зазвичай зустрічається в концертах без солістів), одно- та двочастинна, а також варіаційна» [116, с. 78].

У сольних епізодах А. Вівальді зосереджувався насамперед на демонстрації технічних можливостей провідного інструмента. Туттійні розділи лише зрідка перебувають у безпосередньому тематичному зв'язку із сольними фрагментами. В окремих випадках, однак, соліст звертається до тематичного матеріалу ритурунелю – наприклад, починаючи сольний розділ цитуванням оркестрової теми з подальшою її орнаментациєю або ж, навпаки, вводячи новий образний матеріал і лише згодом співвідносячи його з тематикою tutti. «Сольна каденція, важливий елемент, який Вівальді ввів у свої концерти, зазвичай йшла після останнього звучання ритурунелю. Його тривалість залежала від інвенції соліста, а також від часу, відведеного на виконання. У перші десятиліття XVIII століття каденції, як правило, були імпровізованими, але навіть у цей період траплялися ситуації, коли демонстрація майстерності соліста була занотована заздалегідь. Це стосується дев'яти каденцій у концертах Вівальді. Базуючись переважно на домінанті, вони склалися з ланцюжка арпеджіо, що веде до останньої трелі. Нотні каденції Вівальді сприяли популяризації ідеї підпорядкування сольних проявів волі композитора» [116, с. 79].

Повільні частини концертів були відносно короткими, за моделями Дж. Тореллі та Т. Альбініні вони функціонували як ліричний центр між крайніми частинами і зазвичай не зберігали ритурунелю форму. Водночас фінал, як і перша частина, в більшості випадків базувався на моделі ритурунелю форми. Однак її характер був більш динамічним і піднесеним,

темпи швидшими, а розміри помірними. А. Вівальді міг частково використовувати тематичну спорідненість з попередніми частинами циклу, але це не було правилом, і в більшості випадків композитор вводив у цей розділ новий тематичний матеріал. Як зазначає Єва Чамчик, «через короткий час після публікації *L'estro armonico* Вівальді Оп. 3, сольний концерт став основним засобом виразності багатьох композиторів. У цьому жанрі їх привабила широка палітра технічних і виразних можливостей, які він надавав. Велике значення мала також доступність і популярність скрипки. Перші десятиліття XVIII століття були розквітом таких видатних скрипкових майстрів, як, зокрема, Антоніо Страдіварі та П'єтро Джованні Гварнері, а також трохи пізнішого Джузеппе Бартоломео Гварнері, відомого як дель Джезу. Широкий вплив жанру концерту був також пов'язаний з розповсюдженням нот, політикою видавництва і доступом до партитур, які поширювалися в рукописному вигляді. Завдяки цим факторам моделі концерту, розроблені Антоніо Вівальді, мали вплив як в Італії, так і за її межами, і були наслідувані іншими композиторами...» [116, с. 79].

Перші зразки скрипкового концерту у Франції з'являються на початку XVIII століття й пов'язані з діяльністю композиторів, які мали досвід італійського виконавства або прагнули стильового оновлення. У статті Г. Брофскі «Нотатки про ранній французький концерт» [111] відзначено, що 2 лютого 1735 року Жак Обер (Jacques Aubert) виконав на «Духовних концертах» «новий Концерт власного твору для скрипки, який зустріли гучними аплодисментами. Ліонель ля Лорансі ... уточнив, що концерти Обера були "першими скрипковими концертами, написаними у Франції французом". Ця першість забезпечила Оберу значне місце в історії музики» [111, с. 87]. Поряд з цим Г. Брофскі згадує й публікацію перших концертів Ж.-М. Леклера, вказуючи, що хоча видання Ж. Обера «має назву "Концерт для чотирьох скрипок, віолончелі та басо контінуо" (альта немає) та зберігає деякі елементи *concerto grosso* сольна скрипка присутня у всіх частинах. Нарешті, щодо теми друкованих концертів, слід згадати першу книгу Леклера з концертами для

скрипки соло (безумовно, найкращі твори цієї групи), хоча вони не могли бути опубліковані раніше 1736 року, і, ймовірно, з'явилися у 1737 році» [111, с. 89]. З іншого боку зауважимо, що виконання концертів часто відбувалось раніше публікацій нот, що було поширеною практикою у той період. Як зазначає Г. Брофскі, «щодо згадки Ла Лорансі, цитованої вище, про виконання Обером у лютому 1735 року його власного концерту як першого прослуховування французького концерту, ми повинні навести наступне суперечливе твердження: у 1730 році Гіньон виконав концерт "власного створення" на концерті перед двором у Марлі, а в червні 1733 року Леклер також виконав власний концерт у "Духовних концертах"» [111, с. 89].

І хоча французькі композитори і публіка на початку досить стримано сприймали італійські тенденції, поширення нових тенденцій стало неминучим. Про популярність італійського мистецтва свідчать такі факти як наявність концертів у репертуарі Ліонської академії вже у 1713 році, часте виконання «Пір року» Вівальді у програмах «Духовних концертів» (особливо концерт «Весна» (Primavera), який часто грав Гіньон на прохання короля), виконання концертів Альбіноні у Парижі в 1723 році і концерту Кореллі на перших «Духовних концертах» у 1725 році [111, с. 90].

Також Г. Брофскі висвітлює термінологічні нюанси концертного жанру того часу. Як зазначає дослідник, «проблема, яку слід тут згадати, – це заплутана термінологія інструментальної музики протягом обговорюваного періоду. У "Французькому Меркурії" можна знайти твердження, що на "Духовних концертах" було зіграно кілька "Симфонічних п'єс або концертів". У 1738 році М. Корретт визначає концерт лише як "концерт для більшої кількості інструментів". Як подальші приклади цієї термінологічної неточності ми знаходимо, що у загальному каталозі Ж.-М. Леклера "Загальний каталог нотних або гравірованих видань у Франції" (1737) концерти перелічені під загальними заголовками "Сонати для скрипки" або "Сонати для флейти". Однак у пізнішому виданні (1742) цього каталогу є окремий заголовок "Сонати-концерти", який з'являється після "Сонат для однієї скрипки" та

"Сонат для двох скрипок"<sup>23</sup> [111, с. 91]. Г. Брофські ілюструє перехідний характер барокової епохи, коли інструментальні жанри Франції перебували на етапі активного формування, а музична термінологія ще не встигала за композиторською практикою. У першій половині XVIII століття поняття «концерт», «соната» та «симфонія» часто функціонували як взаємозамінні синоніми, означаючи будь-яку музику для спільного виконання групою інструментів. Французька культура тривалий час чинила опір чисто італійським моделям, тому проникнення віртуозного сольного концерту відбувалося через компроміси, що відображено у пресі та тогочасних трактатах Мішеля Корретта. Еволюція назв у каталогах видань Жана-Марі Леклера від «Сонат» у 1737 році до «Сонат-концертів» у 1742 році демонструє не лише термінологічні пошуки, а й суто комерційну логіку сімейного видавничого бізнесу. Поява гібридного визначення «соната-концерт» вказувала покупцям, що твір поєднує масштабну концертну структуру з можливістю камерного домашнього виконання, а сам жанр інструментального концерту у Франції викристалізовувався поступово, долаючи термінологічну плутанину та адаптуючи італійську віртуозність до консервативних французьких традицій.

Зростання популярності концерту зустрічало опір також і через італійське походження та акцент на скрипках, які у Франції не відразу прийняли як заміну віолам. У 1738 році захисники басової віоли нарікали, що «великі концерти» прищепили молоді смак до «шуму і гучного шуму», через що втрачається делікатність, елегантність та чутливість. Загалом на ранньому етапі поширення у Франції концерт часто зберігає риси *concerto grosso* або тяжіє до розгорнутої сонати з оркестровим супроводом. Вирішальну роль у розповсюдженні жанру відіграла поява публічної концертної практики,

---

<sup>23</sup> «Насправді, хоча ми й бачили брак послідовності з цього питання, термін «концерт» зазвичай позначав ансамблеву музику без переважаючої партії, зазвичай з одним виконавцем на партію <...> і найчастіше у формі сюїти. Італійський концерт, з іншого боку (як одина, так і множина у французькому вжитку на той час), використовувався для позначення концерту в нашому значенні цього слова, і твір зазвичай складався з трьох частин» [111, с. 91].

зокрема «Духовних концертів», де скрипковий концерт набуває статусу самостійного репертуарного жанру.

Як вже було зазначено, французький скрипковий концерт зазвичай наслідує тричастинну італійську схему, проте з помітними національними модифікаціями у вигляді пом'якшеного контрасту між розділами *tutti* і *solo*, меншої залежності від суворої ритурнельної структури, стриманої віртуозності, включення танцювальних характерних інтонацій та вишуканої орнаментики. На відміну від італійського концерту, зорієнтованого на ефектну сольну демонстрацію, у французькому скрипковому концерті сольна партія скрипки хоча й технічно розвинена, проте рідко набуває характеру змагальності з оркестром. Серед композиторів, чия композиторська діяльність мала найважливіше значення для розвитку жанру, назвемо Ж.-Ж. Кассенеа де Мондонвіля, чий концерт вирізняється яскравою мелодикою, театральністю та оркестровою виразністю, що наближує жанр до публічної концертної естетики, і М. Корретта, який представляє демократичніший тип концерту, орієнтований на ширше виконавське коло та педагогічні цілі.

У середині XVIII століття скрипковий концерт стає одним із провідних жанрів публічних концертів у Франції і поступово набуває рис, близьких до класичної концертної моделі, а у другій половині XVIII століття зазнає подальшої трансформації, що втілюється у зростанні драматургічної цілісності, посиленні тематичного зв'язку між частинами і внаслідок цього зближенні із симфонією. Жанр скрипкового концерту у французькій музиці XVII–XVIII століть формується як результат поступового освоєння італійської моделі та її адаптації до національної естетики та відіграє ключову роль у популяризації скрипки, становленні публічної концертної культури та переході від придворної до концертної парадигми музичного мислення, а також проходить шлях від ансамблевої камерності до сольної віртуозності, не втративши своєї національної індивідуальності. У результаті жанр набув статусу одного з символів синтезу європейських музичних традицій першої

половини XVIII століття, зберігаючи у своїй структурі «подвійну оптику» – погляд на віртуозність крізь призму французької стилістичної стриманості.

Саме через взаємодію стильових і жанрових чинників виявляються особливості музичної мови, принципи формотворення та механізми художньої комунікації у певному культурно-історичному середовищі. Не менш важливим для музикознавчого дослідження є поняття жанру. У сучасній науці музичний жанр розглядається як історично сформований тип музичного твору, що характеризується відносною стійкістю функцій, композиційної будови, виконавського складу та художньо-образного змісту. За визначенням С. Шипа, «жанр мистецтва – це тип художньо-творчої практики або тип продукту художньої творчості, що природним чином виникає, розвивається, зникає або трансформується в певному культурному середовищі у відповідності до його потреб» [95, с. 73]. Водночас жанр не є статичною категорією. Його розвиток відбувається через постійне співвідношення традиційних і новаторських елементів. Особливо інтенсивно такі процеси проявляються у перехідні епохи, коли усталені жанрові структури починають поєднувати ознаки різних стильових систем. Французька інструментальна музика першої половини XVIII століття є показовим прикладом подібних процесів. Соната, тріо-соната та концерт, що сформувалися в італійській музичній традиції, у французькому культурному середовищі набувають нових рис, пов'язаних із національною естетикою. У результаті виникають своєрідні жанрово-стильові модифікації, які поєднують загальноєвропейські композиційні принципи з французькими художніми традиціями.

У цьому контексті творчість Жана-Марі Леклера становить особливий науковий інтерес. Його музична спадщина відображає складні процеси взаємодії різних національних стилів та жанрових моделей. Аналіз скрипкових сонат і концертів композитора дає змогу простежити механізми художнього синтезу французьких та італійських традицій, а також виявити особливості трансформації інструментальних жанрів у добу переходу від бароко до раннього класицизму.

## Висновки до першого розділу

Філософсько-естетичні настанови Просвітництва окреслюють епоху як час інтелектуального та духовного визволення, у якому культура виступає як засіб моральної емансипації, а мистецтво – як форма раціонально-почуттєвого осмислення й удосконалення світу. У сфері мистецтва, зокрема, музики, ці настанови зумовили посилення інтересу до публічного концерту, демократизацію музичного життя, зростання ролі індивідуального виконавця-віртуоза, а також розвиток жанрів, що відповідали естетиці гармонії, ясності й логічної побудови.

При дворі Короля-Сонця було створено складну та ієрархічно організовану музичну систему, яка включала «Королівську капелу», «Музику для полювання», «Камерну музику короля», численні ансамблі та окремих віртуозів. Смерть Людовика XIV у 1715 році стала каталізатором глибинних змін у французькому музичному стилі, що поступово визрівали упродовж 1700–1730-х років. Ослаблення монаршого контролю сприяло відкритості до зовнішніх впливів, насамперед до італійської віртуозної традиції, яка швидко здобула популярність у французькому культурному середовищі. Це стимулювало композиторів до активнішого залучення сольних інструментальних партій та експериментів з формою.

Період правління Людовика XV (1715–1774) ознаменувався зміщенням музичного життя з меж королівського двору до публічних концертних майданчиків, серед яких провідне місце посіли «Духовні концерти» у Парижі – перші постійні концертні сезони, що відкрили доступ широкій аудиторії до творів і виконавців, раніше призначених виключно для двору. Вони не лише поклали край монополії Королівської академії музики на публічне виконання академічних творів, а й започаткували новий формат концертної діяльності, орієнтованої на буржуазну та інтелектуальну публіку. Початкові умови діяльності «Духовних концертів» передбачали чіткі обмеження: виконання лише латинської духовної музики, заборону на оперні фрагменти, а також

участь музикантів Королівської академії. Такий формат зумовив акцент на мотетах, кантатах, сонатах, симфоніях, що стало поштовхом до розвитку інструментальної концертної традиції у Франції. Присутність органу в залі підкреслювала релігійно-світський синтез, який був основою художньої концепції «Духовних концертів».

Діяльність цього товариства сприяла формуванню нового формату концертів: відкритого платного концерту, який складався з двох відділень, програми яких включали симфонії, сольні концерти та вокальні номери. Це дозволило виконавцям-віртуозам задовольнити зростаючий запит публіки на віртуозне виконання. Окрім того, було подолано придворну монополію на світську музику, а ініціатива в організації концертів перейшла до професійних музикантів. Паралельно, іншими центрами музичного життя стали паризькі мистецькі салони – міські особняки аристократії та заможної буржуазії, де в середині XVIII століття проводилися приватні музичні вечори. Ці майданчики стали осередками знайомства французької публіки з новими жанрами та іноземними музикантами, насамперед італійцями, чия виконавська майстерність формувала естетичні орієнтири епохи.

Водночас і сама інструментальна культура Франції XVII–XVIII століть постає як цілісна й багаторівнева система, у якій взаємодіють усталені національні традиції та нові жанрові моделі, запозичені з інших європейських центрів. Розвиток лютневої, клавесинної, віольної та скрипкової традицій відбувався не ізольовано, а у постійному діалозі, що визначив специфіку французького інструментального «смаку». Натомість скрипкова традиція, яка спочатку функціонувала переважно в ансамблевому та оркестровому контексті, поступово емансипується й набуває сольного статусу.

Безпосередня присутність італійських барокових музикантів і регулярність їхніх виступів зумовили активне впровадження італійських стильових моделей у творчість французьких композиторів. Особливо показовим у цьому процесі став жанр скрипкового концерту і сонати, які у Франції періоду Людовика XV набули небувалої популярності. Під впливом

творчості А. Вівальді і А. Кореллі французькі композитори почали активніше розвивати тричастинну форму концерту (швидко – повільно – швидко) з яскравими темами, контрастними епізодами та віртуозними пасажами для соліста. Цей жанр став не лише демонстрацією технічної майстерності виконавців, а й ареною для творчих експериментів у діалозі між солістом і оркестром. Не менш значущим напрямом італійського впливу став жанр сольної та тріо-сонати, що зазнав суттєвої трансформації: його нова форма тяжіла до зразка італійських *sonata da chiesa* і *sonata da camera* з чотиричастинною структурою. У таких сонатах поєднувалися легкість, невимушеність і галантність із вишуканістю композиційної організації, що різко контрастувало з глибиною та емоційною стриманістю, характерною для стилю епохи Людовика XIV.

Водночас музична культура Франції першої половини XVIII століття характеризується складною взаємодією кількох стильових тенденцій. Зберігаючи міцний зв'язок із бароковою традицією, французьке музичне мистецтво поступово засвоює риси галантного стилю, що проявляються у посиленні ролі мелодичного начала, прагненні до ясності музичної форми, елегантності висловлювання та природності тематичного розвитку. Поряд із цим у творчості окремих композиторів з'являються ознаки ранньокласичного мислення, пов'язані з активізацією тонально-функціональних процесів, посиленням тематичної контрастності та формуванням нових принципів інструментальної драматургії. Таким чином, французька інструментальна музика першої половини XVIII століття постає як своєрідний художній простір, у якому взаємодіють барокова спадщина, галантна естетика та ранньокласичні тенденції, створюючи підґрунтя для індивідуальних стильових пошуків композиторів наступного покоління.

## РОЗДІЛ 2.

### ЖАН-МАРІ ЛЕКЛЕР: ПОРТРЕТ МИТЦЯ У ДЗЕРКАЛІ ЕПОХИ

#### 2.1. Постать Жана-Марі Леклера: специфіка життєтворчості крізь призму музикознавчих праць

Для французького скрипкового мистецтва XVIII століття постать Жана-Марі Леклера є знаковою. Композитор жив у блискучу епоху розвитку інструментальної та музично-театральної культури, був одним з найяскравіших представників французької скрипкової виконавської і композиторської шкіл та втілював ідею композитора-віртуоза XVIII століття. Специфіка діяльності митця була обумовлена зміною естетичних векторів і соціокультурних чинників музичного мистецтва першої половини XVIII століття і водночас репрезентувала взаємодію італійської і французької національних традицій не лише у мистецькому, але й у біографічному вимірах. Сучасник відомих представників музичного мистецтва Ж.-Ф. Рамо, Ф. Куперена, Жан-Марі Леклер визнавався талановитим творцем «п'яного коктейлю з більш давніх французьких та новіших італійських елементів» [178, с. 345].

Поява в другій половині XX–на початку XXI століття численних науково-дослідницьких робіт, статей, монографій, рецензій на нові видання нот підтверджують актуальність творчих здобутків Жана-Марі Леклера для європейської музики і сучасних музикознавців. Зацікавленість музикознавців постаттю французького композитора можна спостерігати з середини XX століття, коли у 1952 році виходить одне з перших досліджень, присвячених композитору – праця М. Пінчерле «Жан-Марі Леклер Старший» [167]. У рецензії на це видання С. Клеркс зазначає, «велике ім'я, яке зараз ледве більше, ніж ім'я, каже нам автор у своїй передмові. Великий музикант, думає читач, закриваючи книгу. Бо з часів змістовних і вичерпних сторінок, які вже присвятив Ж.-М. Леклеру Л. де ла Лорансі у своїй "Французькій школі

скрипки", жоден історик музики не звертав уваги на цю блискучу зірку Франції XVIII століття» [121, с. 163]. Ці слова були написані у той період, коли аналітичне дослідження музики XVII–XVIII століть знаходилося на початкових етапах. Книга М. Пінчерле складається з трьох розділів, де в першому автор узагальнює музичну ситуацію у Франції до появи Ж.-М. Леклера на скрипковій сцені та зазначає, що французька інструментальна музика (особливо скрипкова) того часу багато чим зобов'язана Італії, зокрема таким музикантам як А. Корреллі, А. Вівальді, Дж. Тартіні, П. Локателлі, у творчості яких митець знаходив зразки для натхнення. Попри це автор зазначає, що Ж.-М. Леклер додав до своєї досконалої техніки специфічно французькі акценти, національну тематику та «силу фантазії», що дозволяє визначити його стиль. Другий розділ роботи присвячений життєтворчості музиканта, а у третьому увага музикознавця зосереджується на таких жанрах творчості митця як сонати, концерти і лірична трагедія. М. Пінчерле підкреслює використання подвійних струн, суворість письма, що передбачає найменші фіоритури, багатство тематичної винахідливості, яка хоч і багато чим зобов'язана Італії, але вирізняється у стилі епохи своєю індивідуалізованістю, адже «оригінальність нашого музиканта цілковита. Він йде в ногу зі своїми попередниками, він їх не наслідує. Суть його творів у французькому стилі належить йому, як Мануелю де Фальї чи Бартоку, чії твори просякнуті іберійським чи угорським фольклором» [167, с. 75].

У своїй роботі М. Пінчерле спирався на багатотомне фундаментальне видання Л. де ля Лорансі «Французька скрипкова школа» [152], де досліджено загальний розвиток французької скрипкової музики та виконавства, що охоплює значний період. У першому томі праці («Французька скрипкова школа. Від Люлли до Віотті») Жан-Марі Леклер позиціонується не лише як видатний скрипаль-віртуоз та композитор, але як ключова фігура у розвитку французької скрипкової школи, творчість якої вплинула на сучасників і послідовників. У роботі досить детально описано кар'єрний шлях митця та

деякі аспекти особистого життя, включно з трагічною смертю, акцентовано поєднання італійських впливів із авторським стилем в огляді технічних та композиційних особливостей його творів сонат і концертів.

У праці Джеймса Р. Ентоні «Французька барокова музика від Божуайє до Рамо» [98] постать Жана-Марі Леклера висвітлюється як кульмінаційна точка розвитку французької скрипкової школи та ідеальне втілення естетики «об'єднаних смаків». Автор характеризує його як композитора, чия творчість «стала сполучною ланкою між італійською віртуозністю та національним французьким мелодизмом. Як зазначено в роботі, «єдиним французьким концертним композитором, який міг би серйозно конкурувати з італійською школою, був Жан-Марі Леклер (1697–1764), якого Бленвіль (1754, 88) назвав «Кореллі Франції». Леклер, який був учнем скрипаля Джованні Баттісти Соміса в Турині, головним симфоністом Короля та запрошеним виконавцем на «Духовних концертах» між 1728 і 1736 роками» [98, с. 260].

Серед пізніших праць монографічного типу можна відзначити фундаментальне дослідження Н. Заслава «Матеріали життя і творчості Жана-Марі Леклера» [190] (а також його статтю, присвячену композитору у Словнику Гроува [189]). Робота характеризується комплексним підходом, поєднуючи в собі документальну біографіку, аналіз виконавської практики та тематичний каталог творів композитора. Н. Заслав значно розширив фактологічну базу, опрацювавши близько 200 документів періоду 1697–1798 років, частина з яких була невідома попереднім біографам, таким як Л. де ля Лорансі та М. Пінчерле (зокрема, були висвітлені нові деталі перебування Леклера в Турині та його навчання у Дж. Б. Соміса, уточнення дат служби при дворі Оранських (бл. 1736–1743) та публікації важливого ор. 9 тощо). Центральною тезою другого розділу є доведення того, що Ж.-М. Леклер, попри італійську виучку та роботу в італійських жанрах (соната, концерт), ідентифікував себе і сприймався сучасниками як суто французький музикант (*musicien français*) [190, с. 1]. Автор обґрунтовує правомірність застосування до музики Леклера французьких виконавських

канонів, зокрема традиції *notes inégales* (нерівних тривалостей) [190, с. 225], французьких принципів орнаментики [190, с. 238 і далі], а також теорії «типів частин», де кожна з них розглядається як представник певного жанру (марш, сарабанда, куранта тощо), що визначається метром та афектом. Праця Н. Заслава стала важливим етапом у вивченні французького бароко, що трансформувала сприйняття Ж.-М. Леклера з простого «італізованого віртуоза» на ключову постать національної музичної культури, чия творчість вимагає специфічного герменевтичного та виконавського інструментарію

Також важливим джерелом персоналізованої інформації є численні статті, викладені на сайті Версальського центру барокової музики під авторством Дж. Беррокала [105], Т. Леконта [154, 155] тощо, у яких, зокрема, репрезентована кропітка джерелознавча робота та висвітлені нюанси каталогізації, детальна інформація про що міститься на сайті.

Аналіз біографічного та творчого векторів Жана-Марі Леклера буде також здійснений з урахуванням концепції української музикознавиці Наталії Савицької, викладеної в її фундаментальній монографії «Хронос композиторської життєтворчості» [71], де досліджується творчість митця через призму біологічного, психологічного та історичного часу. У центрі уваги авторки постає не просто музичний текст сам по собі, а феномен митця як цілісної особистості, чие життя і творчість розглядаються як єдиний, безперервний процес – життєтворчість. Головна ідея роботи полягає в тому, що творча еволюція композитора підпорядкована особливим законам індивідуального часу (Хроносу), який далеко не завжди збігається з лінійним календарним часом або загальними рамками історичної епохи. Н. Савицька наголошує, що біографія композитора – це не випадковий набір подій, а свідомо чи підсвідомо вибудований «художній текст». Композитор «творить» своє життя так само, як і свої партитури, де кожна життєва криза, зміна оточення чи побутові умови безпосередньо кодуються в еволюцію музичного стилю. У роботі детально аналізується, як перехід від однієї вікової фази до іншої (молодість, зрілість, старість) змінює жанрові пріоритети композитора.

Біографія Жана-Марі Леклера є вдалим прикладом для проєкції цієї концепції, оскільки життєвий і творчий шлях митця демонструє показові моменти «життєтворчого Хроносу», розглянуті наприкінці даного підрозділу роботи.

Праця Ольги Коменди «Універсальна творча особистість в українській музичній культурі» [47] має важливу теоретико-методологічну вагу для вивчення творчості Ж.-М. Леклера в межах дисертаційного дослідження, оскільки пропонує інструментарій для осмислення його постаті як універсальної творчої особистості та представника перехідного типу митця XVIII століття. Дослідниця обґрунтовує феномен універсальної творчої особистості як складну структуру особистісного розвитку, що включає кілька видових творчих ієрархічно взаємопов'язаних типів діяльності. Згідно визначення О. Коменди «універсальна творча особистість – це творча особистість, для якої характерне поєднання не менше трьох видів діяльності <... > серед яких розрізняють провідні й допоміжні, і конфігурація яких на різних стадіях розвитку універсальної особистості та з врахуванням усього творчого шляху й визначає її загальний профіль або тип» [47, с. 93].

Коменда визначає Жана-Філіпа Рамо (сучасника Ж.-М. Леклера) як прототип класичного універсала, що поєднав виконавство, композицію та музикознавство (теоретичне обґрунтування мови) [47, с. 110]. Для дослідника життєтворчості Ж.-М. Леклера це створює важливу паралель, адже митець виконував аналогічну роль в інструментальній сфері, впорядковуючи скрипкову техніку за аналогією до гармонічної системи Ж.-Ф. Рамо. Також у роботі простежується поступове зростання соціального статусу композиції, яка в умовах Нового часу починає домінувати над виконавством. Це положення є актуальним для аналізу творчого шляху Ж.-М. Леклера, який відмовився від кар'єри танцюриста і придворного скрипаля-практика на користь статусу композитора-творця, що диктує виконавську волю через нотний текст (авторський диктат в орнаментиці).

Поєднання різних видів діяльності Ж.-М. Леклера дає підстави говорити про нього як про «універсальну творчу особистість». Згідно цього визначення

і враховуючи провідну діяльність як критерій визначення типу універсальної творчої особистості обґрунтованим є віднесення Ж.-М. Леклера до типу «класичний універсал» (музикант-творець, інтенсивно-екстенсивний тип), де провідною є виконавська діяльність: скрипкове мистецтво (ядро особистості), композиція, балет/танець, педагогіка, і частково, театральна діяльність.

Праця Жерара Жефена «Вбивство Жана-Марі Леклера» [138] представляє унікальний синтез історико-музикознавчої реконструкції та детективного нарративу. Книга присвячена одній із найрезонансніших кримінальних загадок XVIII століття – трагічній загибелі Ж.-М. Леклера, якого було знайдено заколотим у вестибюлі власного будинку. Філіп Боссан у передмові визначає працю як «ресі» (*récit*), де суха фактологія архівних документів трансформується у живий соціокультурний ландшафт [138, с. 10]. Автор реконструює музичний світ Парижа 1764 року – року смерті не лише Ж.-М. Леклера, а й Ж.-Ф. Рамо, висвітлюючи професійні захоплення, суперництво та ревності тогочасної еліти. Також дослідження містить детальний аналіз Парижа часів Людовика XV, де центральним місцем дії є будинок на вулиці Карем-Пренан (квартал Басса-Куртій), який композитор придбав у 1758 році. Праця містить цікаві деталі переїзду композитора та його скромного, але вишуканого побуту (наявність цінних скрипок, мистецьких об'єктів та бібліотеки) і дозволяє відтворити психологічний портрет митця-самітника. Ж. Жефен аналізує численні чутки, якими було оточене життя Ж.-М. Леклера в останні роки: від припущень про його неймовірне багатство до зловісних легенд про те, що він носив шкіряну маску, приховуючи понівечене хворобою обличчя.

Брак систематизованих досліджень, присвячених життєтворчості Жана-Марі Леклера в українській музикознавчій науці, зумовив необхідність спеціального її розгляду та виклад у даному дисертаційному дослідженні. Жан-Марі Леклер народився в Ліоні 10 травня 1697 року в сім'ї перукаря Антуана Леклера і Бенуати Фер'є. Він був старшим із восьми дітей, декілька з яких (Жан-Марі «другий» або «молодший», Франсуа, П'єр, Жан-Бенуа та

Жанна) також побудували музичну кар'єру. Варто зауважити, що на титулах партитур композитора часто трапляється уточнення «Жан-Марі Леклер-старший», яке використовується для того, щоб відрізнити митця від його молодшого брата, який також мав ім'я Жан-Марі.

Скоріш за все саме вдома майбутній композитор отримав початкову освіту танцюриста та скрипаля, оскільки батько займався цими видами діяльності, «був симфоністом в оркестрі Концерту Академії витончених мистецтв у Ліоні, який, зокрема, щороку 8 серпня супроводжував традиційний мотет на фестивалі «Королівська обітниця»; його ім'я фігурує у списках симфоністів за 1727–1729, 1732 та 1735 роки, і в списку пенсіонерів Концерту, заснованого у 1757 році. Антуан Леклер, басовий скрипаль, також був учителем танців» [154, с. 13].

Ім'я Жана-Марі Леклера з'являється у списку артистів Ліонської опери у 1716 році (ймовірно, він почав там працювати раніше), де молодий митець познайомився з танцівницею Марі-Роз Кастаньє та одружився з нею у листопаді 1716 року. У 1722 році Ж.-М. Леклер був прийнятий на посаду першого танцівника і балетмейстера в Туринському театрі, на замовлення якого написав три інтермедії (*De Tritoni, Delle Stagioni, Di Mori*) для «Семіраміди» (опери-seria Джузеппе Марії Орландіні) на лібрето П'єтро Метастазіо. Недовго пробувши у Турині, він повертається до Парижа, де у 1723 році отримує привілей опублікувати «кілька сонат свого авторства» [154, с. 15]. Того ж року композитор видав першу збірку сонат для скрипки та basso continuo (ор. 1), яку присвятив своєму покровителю, багатому меценату Жозефу Боньє де Ла Моссону (старшому), і яка «вже демонструє добре володіння мистецтвом композиції та наполегливу інструментальну техніку, безсумнівно вдосконалену завдяки контактам зі скрипалями, що були присутні в Турині» [154, с. 15].

У 1726 році після тривалого періоду трауру принцеси П'ємонту та мадам Рояль, через який театр був закритий, Жан-Марі Леклер повернувся до Турина і до обов'язків балетмейстера в театрі, а в 1727 році переглянув дивертисменти

для «Семіраміди», написані п'ятьма роками раніше, та адаптував їх для «Покинутої Дідони» неаполітанського композитора Доменіко Натале Сарро (лібрето П. Метастазіо). Присутність композитора у столиці П'ємонта справила враження на відомого німецького флейтиста та композитора Йоганна Йоахіма Кванца, який залишив відгук, «30 травня 1726 року я поїхав з Мілана до Турина. Королівський оркестр цього міста, очолюваний відомим і приємним скрипалем Сомісом, складався з гарних артистів <... > Леклер, якого нині у Франції вважають одним із перших скрипалів, перебував тоді в Турині, де брав уроки у Соміса» [154, с. 16]. Джованні Баттіста Соміс швидко розпізнав «незвичайні здібності» свого учня та «дав йому зрозуміти, що скрипка, ймовірно, допоможе йому краще, ніж просто танці. Тому Леклер одразу ж покинув танці; деякий час брав уроки у Соміса та досяг такого швидкого прогресу, що його вчитель невдовзі вирішив, що немає сенсу продовжувати йому викладати» [154, с. 16]. Отже, вплив Джованні Баттіста Соміса (Giovanni Battista Somis, 1686–1763) – видатного італійського скрипаля, композитора і педагога доби пізнього бароко, а також однієї з ключових постатей формування європейської скрипкової школи XVIII століття – на творче становлення Ж.-М. Леклера є очевидним.

Діяльність Дж. Соміса була тісно пов'язана з Турином, який у першій половині XVIII століття став важливим осередком інструментальної музики та виконавської культури. Своєї черги Дж. Б. Соміс навчався у А. Кореллі в Римі, що суттєво вплинуло на формування його стилю. Від вчителя він успадкував увагу до кантиленної, гармонічної ясності та врівноваженості форми. Проте творчість Дж. Соміса виходить за межі корелліївської традиції й демонструє перехід до нового, більш віртуозного та експресивного типу скрипкового письма, характерного для XVIII століття. Основну частину життя композитор провів при савойському дворі в Турині, де працював придворним музикантом і концертмейстером. Саме навколо нього сформувалася так звана Туринська скрипкова школа, яка відіграла важливу роль у розвитку європейського скрипкового мистецтва. Навчання Жана-Марі Леклера у Дж. Соміса має

особливе значення для історії французької музики, адже саме через вчителя митець засвоїв принципи італійської скрипкової техніки та концертного стилю.

Повернувшись до Парижа у 1728 році, Жан-Марі Леклер зупинився у Жозефа Боньє де Ла Моссона–молодшого<sup>24</sup> в особняку дю Люд на вулиці Сен-Домінік (Hôtel du Lude на rue Saint-Dominique), який продовжив меценатство батька, померлого у 1726 році. Такий зв'язок з родиною Моссонів свідчить не лише про формальні стосунки «композитор – меценат», а й про досить тісний культурний контакт. Перебуваючи під покровительством родини Моссонів, митець отримав можливість активно впроваджувати виконавську та композиторську діяльність у Парижі. Зв'язок Ж.-М. Леклера з родиною Моссонів (Жозефу Боньє де Ла Моссону-молодшому композитор присвятив другий опус сонат) є характерним прикладом функціонування системи аристократичного патронату у французькій музичній культурі XVIII століття. Саме завдяки підтримці впливових меценатів музиканти отримували фінансову стабільність, доступ до привілейованого середовища та можливість професійного зростання. Водночас цей зв'язок відображає і спільність естетичних орієнтирів: витонченість, інтелектуалізм та схильність до поєднання мистецтва з культурою салонного Просвітництва, що були характерними як для творчості Ж.-М. Леклера, так і для середовища його покровителів.

Навесні 1728 року Жан-Марі Леклер блискуче дебютував у «Духовних концертах» і продовжив регулярні виступи, виконуючи прем'єри творів, які будуть згодом опубліковані. У тому ж році з'явилася друга книга сонат для

---

<sup>24</sup> Жозеф Боньє де Ла Моссон (Joseph Bonnier de La Mosson) – одна з яскравих постатей французької аристократичної та інтелектуальної культури першої половини XVIII століття, відомий як фінансист, колекціонер, меценат і покровитель наук та мистецтв. Народився у 1702 році в родині заможних фінансистів. Особливу славу Боньє де Ла Моссон здобув завдяки своїм колекціям і кабінетам рідкостей (cabinets de curiosités), які були одними з найвідоміших у Парижі свого часу. Його зібрання поєднувало мистецькі твори, наукові інструменти, природничі експонати, механічні моделі, мінерали, екзотичні предмети та різноманітні технічні винаходи. Такий тип колекціонування був характерним для доби Просвітництва, коли межі між мистецтвом, наукою та технікою ще не були чітко розділеними.

скрипки і basso continuo op. 2 (цю збірку видала Луїза-Катрін Руссель, майбутня друга дружина композитора), присвячена Ж. Боньє де ла Моссону-сину, якого композитор також навчав гри на скрипці. У цей же час композитор підтримував творчі контакти з відомими музикантами, такими як органіст і клавесиніст Андре Шерон та альтист Жан-Батист Форкере. У 1930 році виходить перша збірка шести сонат для двох скрипок без баса (op. 3). Після смерті першої дружини, Марі-Роз Кастаньє, композитор одружується з Луїзою-Катрін Руссель, яка була виконавицею сонат op. 2, op. 3 та нещодавньої збірки тріо-сонат для двох скрипок і basso continuo (op. 4), і з цього часу видавала всі твори чоловіка.

Виступи Ж.-М. Леклера на «Духовних концертах» упродовж 1731–1733 років сприймалися з незмінним ентузіазмом, а невдовзі паризька публіка мала нагоду почути і гру його вчителя Джованні Баттіста Соміса, який приїжджав до Парижа. Успіх на «Духовних концертах» обумовив солідну репутацію Ж.-М. Леклера, внаслідок чого у 1733 році його було запрошено до двору як музиканта короля (*la musique du roi*), одночасно з відомим скрипалем Жан-П'єром Гіньоном<sup>25</sup>, з яким вони обидва вже у 1734 році отримали посаду симфоніста капели камерної музики (*de la Chapelle et de la Chambre*). З цього часу Ж.-М. Леклер бере участь у музичному житті двору, зокрема у відродженні опер Жана-Батиста Люллі таких як «Атис», «Роланд», «Арміда», «Персей», «Фаетон», «Ісіда», «Беллерофонт» тощо, які були представлені перед королевою Марією Лещинською. На концертах королеви Ж.-М. Леклер також виконував і власні твори. Щоб подякувати королю за милість

---

<sup>25</sup> Жан-П'єр Гіньон (Jean-Pierre Guignon, 1702–1774) – французький скрипаль, композитор і педагог італійського походження, одна з найпомітніших постатей французького скрипкового мистецтва XVIII століття. Його діяльність тісно пов'язана з формуванням французької виконавської школи доби пізнього бароко та раннього класицизму, а також із поширенням італійського віртуозного стилю у Франції. Гіньон народився в Турині та здобув музичну освіту в середовищі італійської скрипкової традиції. На початку 1720-х років переїхав до Парижа, де швидко здобув популярність як блискучий виконавець. Його стиль, який вирізнявся віртуозністю, технічною свободою та яскравою концертністю, був відносно новим явищем для французької музичної культури того часу.

запрошення до числа придворних музикантів, композитор присвятив йому третю книгу сонат для скрипки та basso continuo (op. 5).

Відомою є історія суперечливого протистояння Ж.-М. Леклера і Ж.-П. Гіньона, про яке пише Л. де ля Лорансі, «жоден з них не хотів опускатися до позиції другої скрипки. Тоді вони домовилися мінятися місцями щомісяця, і Гіньон, як хороший спортсмен, дозволив Леклеру почати, зайнявши перше місце; але, коли місяць закінчився, і останній, згідно з узгодженою домовленістю, мав перейти на друге місце, він волів піти у відставку та поступитися своєю посадою музиканта короля» [152, с. 282]. Очевидним є припущення, що така поведінка була обумовлена амбіційним характером композитора, хоча відомо, що згодом подібна суперечка виникла у П. Гіньона вже з іншим скрипалем-конкурентом Ж.-Ж. Мондонвілем. Творче суперництво Ж.-М. Леклера і Ж.-П. Гіньона відображало ширший процес формування нової французької скрипкової школи та боротьбу різних стильових орієнтирів у музичному житті Франції XVIII століття. Якщо перший прагнув органічного синтезу французької витонченості та італійської техніки, то другий був ближчим до безпосередньо італійської віртуозної традиції. Хоча перебування Ж.-М. Леклера при дворі короля було досить короткочасним, воно свідчить про його велику популярність у публіці як композитора і виконавця. Слідуючи за Ф. Купереном, Ж.-Ф. Ребелем, Ф.-А. Д. Філідором, М. Маре та іншими Ж.-М. Леклер здійснив мрію кожного художника тієї епохи – працювати на Короля.

У січні 1736 року «Французький Меркурій» опублікував вірші кантати, написаної Ж.-М. Леклером («Біля чарівних країв гори трьох дів»), музика якої (єдиної у творчості композитора) згодом була втрачена. Загалом у цей період видання «Французький Меркурій» досить часто надавало інформацію про хід композиторської діяльності Ж.-М. Леклера, анонсує такі твори як «Перша музична розвага» (*Première Récréation de musique*) op. 6 для двох скрипок і basso continuo, Друга музична розвага (*Deuxième Récréation de musique*), op. 8 для двох флейт і basso continuo. У тому ж повідомленні «Меркурія» зазначено,

що композитор «зараз працює над книгою з дванадцяти сонат для скрипки соло [його четверта книга, ор. 9, фактично опублікована в 1743], і шести сонат для двох скрипок, які будуть подані наступної зими [друга книга сонат для двох скрипок без баса, ор. 12, яка з'явиться близько 1747 р.]» [154, с. 19]. Цього ж року вийде шість концертів ор. 7, які він присвятив своєму вчителю з композиції Андре Шерону<sup>26</sup>.

З 1736 року Ж.-М. Леклер більше не виступав у «Духовних концертах», хоча його сонати і концерти часто звучать у виконанні друзів або учнів, таких як Г.-П. Дюпон, П. Гавіньї та Ж.-Б. де Сен-Севін, Е. Манжан, Дж. Б. Марелла та інших. З найвідоміших учнів Леклера слід зазначити скрипаля і композитора А. Доверня<sup>27</sup>, який керував «Духовними концертами» з 1762 по 1771 рік, а також Ж.-Б. де Сен-Жоржа<sup>28</sup>. Близько 1737–1737 року Ж.-М. Леклер виїхав до Голландії, де французькі музиканти мали гарну репутацію. Там він вступив на службу до Франсуа дю Ліза і став директором музичного відділу в Гаазі та водночас диригентом оркестру. «З 1738 по 1743 рік він проводив три місяці на рік при дворі Оранського, де час від часу виступав з Анною, принцесою

<sup>26</sup> Андре Шерон (André Chéron, 1695–1766) – французький композитор, органіст, клавесиніст і теоретик музики доби пізнього бароко. Належить до кола менш відомих, але важливих представників французької музичної культури XVIII століття, діяльність яких була пов'язана насамперед із церковною та клавірною традицією Франції. А. Шерон працював органістом у Парижі та був тісно пов'язаний із французькою клавесинною школою, сформованою під впливом Ф. Куперена та Ж.-Ф. Рамо. Особливу увагу А. Шерон приділяв теорії музики та педагогіці.

<sup>27</sup> Антуан Довернь (Antoine Dauvergne, 1713–1797) – французький композитор, скрипаль, диригент і музичний адміністратор доби пізнього бароко та раннього класицизму. Належить до покоління французьких музикантів середини XVIII століття, чия творчість формувалася на перетині традицій Ж.-Б. Люллі, Ж.-Ф. Рамо та нових стильових тенденцій доби Просвітництва. А. Довернь служив скрипалем у «Палаті короля» та у Версалі, що свідчило про найвищий технічний рівень, доступний тогочасному музиканту, а також кілька разів обіймав посаду директора Королівської академії музики і був пов'язаний із реформуванням французького оперного життя.

<sup>28</sup> Жозеф Болонь, шевальє де Сен-Жорж (Joseph Bologne, Chevalier de Saint-George 1745–1799), увійшов в історію як один із найяскравіших скрипалів-віртуозів XVIII століття, чия майстерність змінила уявлення про технічні можливості інструмента у Франції. Його скрипкова кар'єра розпочалася в Парижі, де він навчався, зокрема, у Ж.-М. Леклера. У 1769 році він приєднався до оркестру «Концерт аматорів», а через кілька років став його першою скрипкою та диригентом. Під його керівництвом цей колектив визнавався найкращим у Парижі і в усій Європі. Виконавський стиль Сен-Жоржа вражав сучасників сміливістю та новаторством.

Оранською, дочкою короля Англії Георга II та колишньою ученицею Г. Ф. Генделя. Решту дев'ять місяців кожного року він проводив у Гаазі як майстер капели у заможного бізнесмена Франсуа дю Ліза» [147, с. 164].

Як відомо, Франсуа дю Ліз був однією з найколеритніших постатей фінансового та музичного світу середини XVIII століття. Надзвичайно заможний банкір португальського походження, він мешкав у Гаазі, де вів спосіб життя, що за розкішшю не поступався королівським дворам. Величезні статки дозволяли йому виступати щедрим меценатом, і саме завдяки його заступництву Гаага на кілька років перетворилася на важливий центр європейського скрипкового мистецтва. Банкір надав Ж.-М. Леклеру не лише щедре фінансове утримання, а й повну свободу дій, зробивши його керівником свого приватного оркестру. У резиденції дю Ліза панувала атмосфера високої культури, постійно влаштовувалися концерти та театральні вистави, на які з'їжджалася місцева аристократія<sup>29</sup>.

Період співпраці з дю Лізом став для Ж.-М. Леклера часом творчого розквіту, проте ця ідилія закінчилася раптово. У 1743 році Франсуа дю Ліз оголосив про банкрутство і, рятуючись від боргів, був змушений поспіхом залишити Гаагу. Попри такий безславний фінал фінансової імперії, в історії музики він залишився як людина, чиє меценатство дозволило створити шедеври французького скрипкового бароко. Також зауважимо, що саме у Голландії, завдяки численним перевиданням інструментальної музики таких композиторів як П. А. Локателлі, А. Кореллі та А. Вівальді, Ж.-М. Леклер міг докладно познайомитись з жанром італійської сонати.

Банкрутство дю Ліза ймовірно стало приводом для переїзду композитора до Амстердама, де він познайомився з відомим скрипалем П'єтро Антоніо Локателлі, з яким разом виступав, та в якого міг навчатися.

---

<sup>29</sup> Дю Ліз був людиною з витонченим смаком і неабияким гонором. Він утримував власну оперну трупу та оточував себе найкращими талантами того часу. Проте його репутація була дещо неоднозначною через любов до авантюри та гучних скандалів, зокрема через його зв'язок із відомою паризькою оперною співачкою Марі Пелісьє. Сучасники сприймали його як справжнього вельможу, який конвертував свої успіхи в культурний престиж.

Відомо, що вони виступали і при дворі в Касселі у Німеччині в рамках виконавських «дуелей». Такі «дуелі», тобто поєдинки виконавців, які завжди викликали незмінну увагу та захват публіки, були важливою сторінкою виконавської діяльності Ж.-М. Леклера. Часто ці поєдинки були пов'язані з презентацією різних національних шкіл, тим більше, що XVIII століття стало періодом розквіту музичних змагань. Як пише у своїй статті Єва Чамчик, «вони стали приводом для протистояння не лише між музикантами, а й між їхніми меценатами. Кожен меценат піклувався про те, щоб його чи її високий соціальний статус відображався в музичному представленні музикантів, яких він найняв. Крім того, турніри розглядалися як символічне відображення битв між музичними стилями, особливо італійським та французьким. Подібні заходи мали благотворний ефект, оскільки сприяли обміну досвідом між артистами та поширенню музичного матеріалу. Крім того, переможці таких більш-менш формалізованих "музичних поєдинків" завойовували тривалу популярність, отримували нові концертні пропозиції чи здобували протекцію іменитих меценатів» [116, с. 75]<sup>30</sup>.

Повернувшись до Парижа у 1743 році Ж.-М. Леклер попросив дружину видати його четверту книгу сонат для скрипки та басса континуо (ор. 9), яку почав складати перед від'їздом до Голландії, та присвятив принцесі Оранській. У цьому ж році інфант Філіп Іспанський, великий любитель музики, запросив композитора до свого двору в Шамбері, де Ж.-М. Леклер присвятив принцу другу збірку з шести концертів ор. 10, яка з'явилася близько 1744 року. Запрошення Жана-Марі Леклера до двору інфанта Філіпа Іспанського демонструє авторитет композитора та поширення французької інструментальної музики в європейському аристократичному середовищі XVIII століття. Очевидно, що творчість митця вже сприймалася як зразок високого професіоналізму.

---

<sup>30</sup> «Чим більшою була конкуренція серед артистів, тим привабливішими ставали такі виступи. Саме такий антагоністичний характер мала вже згадана зустріч Локателлі та Леклера. Окрім суто інструментального поєдинку, це було протистояння італійського та французького музичного стилів» [116, с. 77].

Водночас Інфанта Філіпа, син Філіпа V та зять Людовика XV, був відомий як освічений аристократ і шанувальник музики. Він грав на віолончелі та альті, що було характерним для культури аристократичного аматорського виконавства доби Просвітництва, а його двір у Шамбері став одним із осередків музичного життя, де підтримувалися як французькі, так і італійські музичні традиції. Запрошення Ж.-М. Леклера до цього середовища мало не лише практичне, а й символічне значення, і демонструє включеність композитора у систему міжнародного музичного патронату та визнання на рівні провідних європейських дворів.

Композитор повернувся до Парижа у 1745 році і дебютував у Королівській академії музики, працюючи над редакцією опери-балету «Мешканка Провансу» Ж.-Ж. Муре. Робота в театрі сприяла написанню композитором і власного оперного твору, єдиної в його спадщині ліричної трагедії «Сцилла і Главк», яка була поставлена у 1746 році в Парижі на сцені Королівської академії музики, і стала спробою Ж.-М. Леклера увійти в сферу французького музичного театру, яка на той час переживала кризу через конкуренцію між прибічниками традицій Ж.-Б. Люлі та новими тенденціями.

Опера була присвячена графині Ла Марк і витримала двадцять вистав, але пізніше не була поновлена. Як пишуть дослідники, Ж.-М. Леклер «сподівався, що постановка його першої опери «Сцилла та Главк» 4 жовтня 1746 року розпочне новий етап кар'єри (оскільки перша опера змінила кар'єру Рамо), але через два місяці її так і не відродили» [147, с. 164]. Дирекція Академії музики, зі свого боку, розглядала замовлення опери у відомого майстра як спробу вирішити кризу репертуару, оскільки у 1740-х роках лірична трагедія видавалася жанром, що втрачає популярність, поступаючись місцем операм-балетам<sup>31</sup>. Попри все, музичний матеріал опери

<sup>31</sup> «Для керівництва Оперної трагедії Леклера, можливо, була лише останньою спробою вирішити серйозні проблеми репертуару: у 1740-х роках Рамо, Мондонвіль, команда Ребеля та Франкера та інші композитори продовжували писати нові твори для Оперної трагедії, але акцент змістився з трагедій на балети. До виступів Глюка в Парижі трагічна опера, здавалося, вмирала. Ця зміна смаку в поєднанні з відсутністю успішних нових трагедій була або

не зник безслідно, а продовжував жити у формі концертних сюїт, під керівництвом брата Леклера, Жана-Марі «молодшого», «Сцилла і Главк» кілька разів виконувалась на концерті Академії образотворчих мистецтв Ліона, у двох концертних сюїтах з 1747 по 1755 роки [154, с. 22].

Ж.-М. Леклер свідомо звернувся до жанру *tragédie lyrique* (ліричної трагедії) з алегоричним прологом. Традиційними є й п'ять актів з розгорнутими хоровими та балетними дивертисментами, сюжет з античної міфології, де кохання і доля стають рушієм дії, поєднання речитативу, арій, ансамблів, хорів і танцю. Проте у музиці вже відчувається вплив нового стилю середини XVIII століття: яскравіші оркестрові барви, більш розспівані мелодичні арії, емоційна виразність, близька до раннього галантного стилю.

Сюжет лібрето заснований на епізодах з книг 10, 13 і 14 «Метаморфоз» Овідія, однак про самого лібретиста д'Альбаре відомо небагато<sup>32</sup>. Дія прологу розгортається в храмі Венери, де богиня перетворює на камінь групу дівчат (які заперечують її божество), таким чином передвіщаючи кінець опери, яка є однією з небагатьох, що порушують конвенцію XVIII століття про щасливий кінець. У самій опері розповідається про історію суперництва між німфою Сциллою та чарівницею Цирцеєю за кохання до морського бога Главка. Цей конфлікт має трагічний фінал, коли Сцилла, доведена до божевілля Цирцеєю, скам'яніла й залишилася назавжди стояти в протоках Сицилії, а її послідовниці – сирени – становлять вічну загрозу для моряків.

---

причиною, або симптомом кризи в репертуарі, який почав дедалі більше покладатися у своїх серйозних операх на твори, яким виповнилося кілька десятиліть. Блискуча кар'єра Рамо як оперного композитора розпочалася у віці 50 років; можливо, Леклер та його прихильники сподівалися, що він зможе повторити цей подвиг» [191, с. 202].

<sup>32</sup> Автор лібрето «Сцилли і Главка» підписав твір просто «Д'Альбаре». «Досі про нього нічого не було відомо – навіть його імені – окрім того, що він був королівським цензором. Можна додати, що Д'Альбаре, мабуть, був молодим на час написання "Сцилли", бо коли в 1753 році була опублікована історія Королівської академії музики, туди не внесли його як автора, оскільки він ще був живий. Один рецензент коротко зауважив, що він "має чудове здоров'я і перебуває у віці, коли сподівається насолоджуватися ним ще довго". Згідно з рукописною збіркою кінця XVIII століття, Д'Альбаре поїхав до Риму, де став членом "Аркадської академії"» [191, с. 200].

Хоча форма «Сцилли і Главка» могла видаватись сучасника старомодною, а загальний підхід був обумовлений творчістю Ж.-Ф. Рамо, її музика не була ані застарілою, ані вторинною. Значно більшою мірою, ніж у Ж.-Ф. Рамо, стиль Ж.-М. Леклера, залишаючись впізнаваним французьким, був сповненим «італьянізмами», що особливо очевидно в блискучій оркестровій партитурі опери. Водночас, як зазначив Еліот Гардінер, можливо, найдивовижнішим аспектом «Сцилли» є якість написання вокалу композитором, який мав невеликий досвід у цьому жанрі. Велична краса арій Сцилли різко контрастує з аріями Цирцеї, чий грізний і повністю розвинений характер є однією з найвидатніших рис цього чудового твору<sup>33</sup>. Ж.-М. Леклер як віртуоз-скрипаль, приділив велику увагу оркестровій партитурі опери, де музика поєднує люлліївську декламаційну традицію з новими гармонічними ефектами, а з найяскравіших номерів дослідники виділяють монументальну пасакалію (Акт II, сцена 3) для хору, солістів та оркестру, блискучу арієтту Главки «Chantez, chantez, l'amour» (Акт V, сцена 2), що за масштабом та стилем нагадує італійську арію, а також сициліану (Акт V, сцена 2) з супроводом *pizzicato*, що мав імітувати звучання ліри стародавніх бардів.

На думку, Н. Заслава, причиною відносного невдачі постановки опери в Парижі був не брак її мистецької якості, а несприятливий історичний контекст. З'явившись напередодні «Війни буфонів», опера стала заручницею запеклої художньо-політичної полеміки. Для прихильників італійського стилю вона була надто консервативною, а для консерваторів-люллістів – надто складною. Крім того, відсутність традиційного щасливого фіналу та статус самого композитора як *persona non grata* при дворі (після звільнення) завадили твору отримати офіційне схвалення. Актуальність і високий художній рівень опери підтверджують неодноразові звернення до неї в сучасному дискурсі, одним з останніх прикладів якого є постановка в оперному театрі Цюріха у сезоні 2025/2026 років<sup>34</sup>). Таким чином, «Сцилла і Главк» Ж.-М. Леклера є важливою

<sup>33</sup> Див. <https://airmail.news/arts-intel/events/scylla-et-glaucus-by-jean-marie-leclair>

<sup>34</sup> <https://operawire.com/opernhaus-zurich-2025-26-review-scylla-et-glaucus/>

сторінкою французької опери XVIII століття, що демонструє канон жанру «ліричної трагедії» на тлі нових музичних течій.

У 1746 році Ж.-М. Леклер публікує другу книгу сонат для двох скрипок без баса (ор. 12), яку присвятив нотаріусу М. Барону. Наступні декілька років, перебуваючи в Парижі, композитор час від часу їздить до рідного Ліона, у якому, зокрема, звучить у концертному виконання «Сцилла і Главк». Близько 1748 року Ж.-М. Леклер починає працювати на посаді першої скрипки оркестру театру у Пюто у багатого мецената герцога Антуана-Антонена де Грамона – представника однієї з найвпливовіших аристократичних родин Франції. Для нового покровителя композитор написав декілька ліричних композицій: аранжування (у співпраці з Ж. Ноде) для творів інших композиторів («Тріумф мистецтв» М. де Ла Барра, «Балет пір року» П. Коласса, «Аріон» Ж.-Б. Мато), дивертисменти («Небезпека випробувань», 1749), балет («Аполлон і Клімена», 1750) та різні п'єси, які переважно не збереглися до наших днів. Запрошення Ж.-М. Леклера на посаду концертмейстера свідчить про його високий авторитет як виконавця та композитора. Робота у театрі Пюто мала для композитора особливе значення ще й тому, що після певного відходу від активної придворної служби та публічної концертної діяльності він отримав можливість працювати в більш камерному й інтелектуально орієнтованому середовищі.

У 1753 році Ж.-М. Леклер опублікував збірку з Увертюри і тріо-сонати (ор. 13), яка складалася переважно з транскрипцій сонат для скрипки та basso continuo або уривків із «Сцилли і Главка», супроводжуючи коментарем, «я вірив, що публіка не заперечить вибір. Я створив сонати, щоб укласти їх у тріо. Віддав перевагу тим, які здавалися мені найбільш підходящими для цього типу і дія яких була б найбільш приємною. Я долучив увертюру з моєї маловідомої опери <... >» [154, с. 24].

Про останні десять років життя Ж.-М. Леклера відомо досить мало. Попри славу та багатство, наприкінці життя композитор став надзвичайно відлюдкуватим та підозрілим. За словами Н. Заслава, композитор

характеризувався його сучасниками як «важкий, стриманий, який ухиляється від спілкування та майже людиноненависник» [101, с. 12]. Ж.-М. Леклер купив невеликий будинок у небезпечному районі і майже нікого туди не впускав. Саме біля входу в цей будинок композитора знайшли вбитим вранці 23 жовтня 1764 року, він лежав у калюжі крові з трьома ножовими пораненнями в грудях. Поліція того часу провела детальне розслідування і в протоколах фігурували три основні підозрювані. Це була дружина (Луїза Руссель), з якою він розлучився у 1758 році, яка би після смерті чоловіка отримала права на всі його видання і мала чималий прибуток. Серед підозрюваних також був племінник композитора, скрипаль Гійом-Франсуа Віаль. Відомо, що молодий музикант заздрив успіху дядька, а Ж.-М. Леклер відмовився допомагати йому з кар'єрою і між ними був задокументований гострий конфлікт. Поліція вважала його головним підозрюваним, але не змогла зібрати достатньо доказів. Третім був садівник, який першим знайшов тіло. Хоча його свідчення були плутаними, однак мотив пограбування відпав одразу, оскільки цінні речі та гроші в будинку залишилися недоторканими. Справа була закрита без висунення офіційних звинувачень, а Ж.-М. Леклера поховали 25 жовтня в церкві Сен-Лоран. Його вдова отримала ще два твори, які опублікувала посмертно у 1766 і 1767 роках, відповідно тріо для двох скрипок і basso continuo (op. 14) і сонату для скрипки і basso continuo (op. 15).

Отже, згідно викладеного біографічного нариса можна зробити певні висновки і узагальнення щодо специфіки життєтворчості Жана-Марі Леклера, спираючись на праці українських науковців, зокрема, на концепцію Наталії Савицької, викладену в праці «Хронос композиторської життєтворчості». Згідно цієї концепції біографічний вектор життя Ж.-М. Леклера можна поділити на кілька фаз. Це період становлення (1697–1722) – дитинство, перші уроки танців і музики, робота у Ліонській опері та одруження. Народження та зростання у творчій родині, де батько був практично пов'язаний з цією сферою і всіляко підтримував музичний розвиток дітей (показово, що більшість з них стали музикантами), були частиною своєрідного ««стартового пакету»

композитора (термін М. Р. Черкашиної-Губаренко)<sup>35</sup>. Життєтворчий Хронос Ж.-М. Леклера у перші тридцять років життя був зайнятий іншими видами діяльності (хореографія, виконавство).

Наступною є фаза професійного самовизначення (1722–1728) – робота в Турині (балетмейстер, композитор інтермедій), знайомство з італійськими традиціями, навчання у Дж. Соміса (саме тоді Ж.-М. Леклер робить вирішальний вибір на користь скрипки), повернення до Парижа, підтримка мецената Боньє де Ла Моссона, видання перших сонат. Увійшовши у простір професійної композиції у зрілому віці, композитор оминає учнівський етап і одразу заявляє про себе як про сформованого майстра. Це підтверджує думку Н. Савицької, що внутрішній психологічний досвід здатний акумулюватися і трансформуватися у якісний творчий стрибок, ламаючи стандартні уявлення про «ранній розвиток».

Кульмінація творчої і виконавської діяльності і міжнародне визнання припадають на 1728–1745 роки – період успішних виступів у «Духовних концертах», служба при дворі Людовика XV, протистояння з Ж.-П. Гіньйоном, активна композиторська діяльність (публікації збірок сонат і концертів), викладання, поїздки до Голландії, знайомство з П. Локателлі, формування унікального композиторського стилю, поєднання французької витонченості й італійської віртуозності. Відзначимо унікальний сімейний тандем Ж.-М. Леклера та його другої дружини. Створивши замкнений цикл «написання – гравіювання – видання – продаж», композитор звільнив свій індивідуальний час від диктату тогочасних інституцій (королівського двору, сторонніх видавців). Це дозволило йому видавати опуси з феноменальною регулярністю, підпорядковуючи видавничий процес виключно внутрішній логіці власної творчої еволюції.

---

<sup>35</sup> Див.: [http://old.odma.edu.ua/upload/files/seminar\\_2019\\_program.pdf](http://old.odma.edu.ua/upload/files/seminar_2019_program.pdf)

Наступним є період діяльності у театральній сфері та композиторських експериментів (1745–1753) – робота в Королівській академії музики, спроба отримати визнання як оперного композитора і створення ліричної трагедії «Сцилла і Главк» (1746), викладання, нові збірки сонат. Цей період стає воєрідною переломною точкою у Хроносі Ж.-М. Леклера. Написавши десятки сонат та інструментальних концертів, у віці 49 років він раптово звертається до абсолютно чужого для нього раніше жанру *tragédie en musique*. З погляду концепції Н. Савицької, це не випадковий експеримент, а закономірна криза зрілості. Інструментальний Хронос (раціональний, архітектонічний) вичерпав себе, вимагаючи виходу в простір театрального, міфологічного та вокального Хроносу, що й зумовило появу цього шедевра на схилі літ.

На пізній етап творчості (1753–1764) припадає робота переважно в камерних жанрах, перевидання й аранжування власних творів (що є характерною ознакою останніх етапів життя), розлучення та усамітнене життя в Парижі. В просторово-географічному плані життєвий хронос Ж.-М. Леклера демонструє перехід від периферійних міст (Ліон, Турин) до центру (Париж, двір, «Духовні концерти») та вихід на міжнародну арену (подорожі до інших країн), а згодом повернення до Парижа та ізоляція від суспільства. Останні роки життя Ж.-М. Леклера відповідають опису термінальної фази за Н. Савицькою. Його загадкове вбивство у 1764 році стає бруталною крапкою, яка перетворює реальну біографію на завершений міф. Посмертні опуси композитора сприймаються дослідниками саме через призму цього трагічного фіналу, забарвлюючи його пізній стиль у похмурі, есхатологічні тони.

Творчий вектор діяльності Ж.-М. Леклера досить чітко корелює з біографічними віхами, адже в ранніх сонатах (ор. 1–4) можна знайти відчутний вплив А. Кореллі та туринської школи (поєднання танцювальних ритмів і скрипкової віртуозності), натомість концерти та сонати середнього періоду (ор. 5–10) демонструють досягнення стилістичної зрілості, синтез італійської мелодики і французької витонченості. Ліричну трагедію «Сцилла і Главк», написану у 49 років, можна розглядати як спробу утвердити себе в оперному

театрі (зважаючи на подібний випадок у творчості Ж.-Ф. Рамо, який отримав визнання оперного композитора у 50 років) та синтезувати засоби виразності інструментальної і музично-театральної жанрових сфер. Пізні твори (ор. 12–15) попри камерний масштаб свідчать про узагальнення композиторського досвіду та схильність до подальших експериментів у галузі музичної форми. Отже, в цілому модель життєтворчості Ж.-М. Леклера можна визначити як динаміку розвитку від танцюриста до скрипаля-віртуоза і композитора.

Такі особистісні риси як самостійність, незалежність і амбіційність яскраво підтверджуються активними переміщеннями між містами і країнами, частою зміною меценатів, які його підтримували, конкуруванням за місце першої скрипки при дворі та на сцені (конфлікт з Ж.-П. Гіньюном та «численні виконавські дуелі»), отриманням керівних або високо оцінюваних посад (перша скрипка, диригент, придворний композитор). Показовою є відкритість Жана-Марі Леклера до нових знань і вмінь в музичному мистецтві (виконавських і композиторських) і потреба у самовдосконаленні, що підтверджує тривале навчання у видатних італійських скрипалів та уроки композиції в зрілому віці, прогресивність поглядів та відчуття тенденцій свого часу, що проявилось у поєднанні італійського стилю і французької традиції.

Застосовуючи модель О. Коменди, можна вибудувати ієрархію діяльнійснї сфери Ж.-М. Леклера, де провідною діяльністю в контексті «діяльнійсного універсалізму» стає композиція і саме через неї митець реалізує свій головний інтелектуальний проект – синтез національних смаків (*les goûts réunis*). Водночас паралельними видами діяльності є виконавство (самореалізація і апробація композиторських інновацій, наприклад, техніки подвійних нот у концертах), музично-редакторська діяльність (прискіпливість до нотного тексту та орнаментики), педагогіка (формування французької скрипкової школи).

Зрештою, специфіка особистості Жана-Марі Леклера й досі має потенціал для дослідження, а наші припущення на основі деталей біографічного нарису доповнюються відгуками про композитора, наведеними

у праці Л. де ля Лорансі, «його сучасники малюють досить співчутливий портрет і віддають шану простоті та відвертості його характеру. "Леклер, – пише Фонтене, – мав у своїй моралі ту простоту, яка майже завжди супроводжувалася серйозним і вдумливим розумом. Він ненавидів бурхливі оплески; проте в нього не було ні тієї претензійної скромності, яка, здається, благає про похвалу, ні того самовпевненого марнославства, яке робить людину негідною її"» [цит. по 152, с. 309]. Водночас в останній період композитора характеризують як меланхолійного, самотнього, дещо мізантропічного, з примхливим і дивакуватим характером [152, с. 310].

## **2.2. Творча діяльність Жана-Марі Леклера та естетика «поєднання смаків» у французькій музичній культурі**

Важливим аспектом дослідження творчості Жана-Марі Леклера є проблема міжкультурної взаємодії та синтезу національних музичних традицій у європейському мистецтві XVIII століття. У сучасному музикознавстві музичний стиль розглядається не як замкнена національна система, а як динамічний культурний феномен, що формується в процесі постійного обміну художніми ідеями, виконавськими практиками та композиторськими техніками. Особливо показовою у цьому відношенні є французька музична культура першої половини XVIII століття, яка перебувала в активному діалозі з італійською традицією. Творчість Ж.-М. Леклера є одним із найяскравіших прикладів такого культурного синтезу, де французька естетика «гарного смаку» органічно взаємодіє з італійською віртуозно-концертною традицією. Саме тому дослідження його творчості доцільно здійснювати з позицій міжкультурного та компаративного підходів, що дозволяють розглядати музичний твір як результат складних процесів художнього діалогу між різними європейськими культурними моделями.

У XVII–XVIII століттях поняття національного стилю у Західній Європі охоплювало широке коло музичних явищ: від написання творів (обумовлене традиціями, призначенням, соціальним контекстом, музичною мовою тощо) до особливостей виконання та інструментарію. Такі характеристики як акцентована виразність та експресивність виконання (особливо притаманні Італії) обумовили визначну роль віртуозних співаків і скрипалів. Саме в Італії виникли і розвивались основні музичні жанри бароко: опера, кантата, ораторія концерт та соната. У цей же період сформувався і інструментальний стиль, що супроводжувався вдосконаленням гри на скрипці та поширенням техніки *basso continuo*. Саме з Італії нові жанри, форми і виконавські підходи поширились на території Північної Європи, зокрема, Францію та німецькомовні країни.

Важливою для обґрунтування естетики «поєднання смаків» стала праця Нга-Хіан Онг «Французька музика для клавіру з супроводом (1738–1760): дослідження поєднання фактури та стилю» [164]. Хоча робота зосереджена на музиці для клавіру з супроводом, її висновки актуальні і для дослідження творчого методу Ж.-М. Леклера, який виступав головним репрезентантом стильового синтезу в скрипковій музиці цього періоду. Центральною тезою Н.-Х. Онг є твердження, що ідеал *goûts réunis* не був механічним поєднанням італійської форми з французьким орнаментом, а виявлявся через складну взаємодію партій та створення «уніфікованого ансамблю, що апелює одночасно до почуттів і розуму» [164, с. 3]. Для дослідників творчості Ж.-М. Леклера такий підхід відкриває методологічний шлях до аналізу скрипкових сонат, у яких італійська віртуозність (подвійні ноти, широкі стрибки, пасажна техніка) поєднується з французькою шляхетністю та стриманістю.

Також дослідник акцентує увагу на специфічній «концертній фактурі», де скрипка та супровід (або оркестр) ведуть рівноправний діалог, обмінюючись цілими фразами, що Н.-Х. Онг визначає як ознаку зрілого синтезу [164, с. 36]. Автор використовує концепцію Джеффри Коллберга про «загальний контракт», між композитором і слухачем, трактуючи його як «узгоджене значення деяких

умовностей, шаблонів і жестів, що визначають жанр... Контракт може бути сигналізований слухачеві кількома способами: назва, розмір, темп і характерні початкові жести є одними із поширених засобів» [164, с. 111]. У контексті дослідження творчості Ж.-М. Леклера це дозволяє пояснити символіку назв (вибір терміну «соната» (італійський вплив) замість «п'єса для клавесину» або поєднання їх у межах одного опусу, що сигналізує слухачеві про певну стильову орієнтацію) [164, с. 136], а також нотаційні маркери (композитори того часу (наприклад, Ж.-Ж. Мондонвіль) використовували різні символи для трелей (французьке *w* та італійське *+*), щоб візуально підкреслити генезу конкретної партії) [164, с. 138]. Цей підхід також є перспективним для вивчення авторських рукописів та прижиттєвих видань композитора.

Дослідження Н.-Х. Онг містить аналіз того, як категорія «гарного смаку» (*le bon goût*) трансформувалася з консервативного інструменту опору італійському впливу на засіб узаконення стильового змішування, адже синтез стилів сприймався як ознака «прогресу» та нової французької ідентичності. У роботі детально розглянуто впровадження тричастинної моделі концерту вівальдієвського типу (швидко-повільно-швидко) у французьку традицію. Це має пряме відношення до аналізу скрипкових творів Ж.-М. Леклера, де використання французької танцювальності (наприклад, жанру гавоту) як повільної частини циклу стає важливою національною модифікацією італійської схеми: «вибір гавоту як другої частини тричастинного концерту є французькою особливістю, що наслідує приклад концерту для скрипки з *basso continuo* Жана-Марі Леклера-старшого (Op. 10, № 4)... Гавоти також дають ... можливість протиставити надмірно італійську першу частину простому французькому танцю в другій частині» [164, с. 161].

Важливим в контексті нашого дослідження є й спостереження про поєднання ритурнельного принципу з елементами сонатної логіки (адаптація ритурнельної форми А. Вівальді до структури сонати), що дослідниця описує як процес «симфонізації» камерного жанру. Підтвердженням цього є гібридність форм, коли композитори (Мондонвіль, Дюпюї) вбудовують

ритурнельну структуру (чергування tutti та solo) у двочастинну або рондо-форми [164, с. 169]. Важливою у цьому процесі є й гармонічна централізація (сонатність), адже з часом у пізніших творах (наприклад, у Симона) ритурнельна логіка починає підпорядковуватися сонатному принципу тонального розвитку. Зокрема, авторка зазначає, що закріплення другого та третього ритурнелів у домінантовій тональності в межах заокругленої бінарної форми свідчить про надання «структурної ваги домінанті», що є характерною рисою класичної сонатної логіки (посилаючись, зокрема, на третю частину концерту Ж.-М. Леклера op. 7 № 2) [164, с. 218]. Таким чином, під «симфонізацією» Н.-Г. Онг розуміє перехід від барокової сюїтності до передкласичного концерту, де ритурнель перестає бути просто рефреном, а стає фактурно-симфонічним чинником, що взаємодіє з тональною динамікою сонатної форми.

У дослідженні Роберта Кінга «Поєднання смаків і концерти Леклера» [150] феномен «поєднання смаків» (*les goûts-réunis*) розглянуто як рух до «досконалості музики», що знайшов своє найповніше втілення у творчості Жана-Марі Леклера. Р. Кінг виокремлює два основні рівні функціонування «поєднання смаків», які він простежує від епохи Ж.-Б. Люллі до Ж.-М. Леклера. Одним з них є зіставлення (*Juxtaposition* – механічне розміщення французьких та італійських розділів поруч, що було характерним для балетів Люллі та ранніх камерних творів Куперена) [150, с. 73], іншим – злиття (*Fusion* – поєднання національних ознак на рівні музичної мови, де італійська енергія та скрипкова техніка проникають у французьку мелодичну та етичну структуру) [150, с. 73]. Спираючись на творчість Ф. Куперена, Р. Кінг деталізує два вектори реалізації «злиття», які стали підґрунтям для творчого методу Ж.-М. Леклера Перший – це французька обробка італійської музики: застосування французької орнаментики (*agréments*), традиції *notes inégales* (нерівних тривалостей) та специфічного пунктирного ритму до італійської сонатності [150, с. 121]. Другий – італійська обробка французької музики: впровадження імітаційного розвитку, секвенційності та ускладненої

гармонічної логіки в структуру традиційних французьких танцювальних жанрів) [150, с. 121]. Центральна теза дослідження полягає в тому, що «Леклер досяг "всеосяжного злиття" (comprehensive fusion) французького та італійського стилів, про яке Куперен лише мріяв» [150, с. 90].

У концертах Ж.-М. Леклера цей синтез реалізується через поєднання таких параметрів як мелодія та гармонія (об'єднання «природної» (діатонічної) французької мелодики та «шляхетної простоти» форми з італійською гармонічною складністю та віртуозною технікою [150, с. 71], ритміка та фактура (автор виокремлює другу частину Концерту Op. 7 № 3 як один із найвищих взірців *goûts réunis*, де французький ритм і бас типу *chaconne* органічно поєднані з італійською орнаментикою та каденційною структурою [150, с. 121], трансформація ритурнеля (Р. Кінг аналізує унікальне трактування Ж.-М. Леклером вівальдіївської ритурнельної форми, яка в його op. 7 та op. 10 зазнає «національної адаптації» через включення французьких «характерних» рис [150, с. 122]. Також Р. Кінг підкреслює, що в контексті *les goûts-réunis* категорія «гарного смаку» (*le bon goût*) виступала регулятором, що стримував італійську «екстравагантність» та «дикість» за допомогою французької «мудрості» та «витонченості» [150, с. 70], а Ж.-М. Леклер став першим композитором свого часу, котрий зумів асимілювати іноземну (італійську) форму, не пожертвувавши при цьому національною ідентичністю та «аполлонічним» ідеалом поміркованості.

Дослідження Холлі Лін Бере «Поєднання двох різних стильових періодів та національних стилів у сонатах Жана-Марі Леклера» [103] фокусується на дослідженні орнаментики та специфіці транскрипції Сонати мі мінор (Op. 9 № 2) для гобоя, водночас пропонуючи погляд на митця як на «перехідного композитора» (*transitional composer*) епохи пізнього бароко [103, с. 62]. Х. Л. Бере позиціонує Ж.-М. Леклера як композитора, котрий зумів збалансувати французьку та італійську національні школи, зробивши свої твори доступними для тих, хто знайомий з італійським бароко, але бажає опанувати французьку манеру бароко [103, с. 62]. Дослідниця здійснює

детальний структурний розподіл елементів, що складають леклерівське «поєднання смаків». Серед італійських впливів Х. Л. Бере виділяє модель чотиричастинної *sonata da chiesa*, використання двочастинної форми, ланцюжки затримань (*suspensions*), секвенції, моторну ритміку та виписану орнаментику [103, с. 64–65]. До французьких впливів авторка відносить танцювальну генезу частин (*алеманда, сарабанда, менует*), переважно поступеневий рух мелодії, використання французьких термінів в інструкціях та специфічних прикрас – *agréments* [103, с. 64–65]. Окрему увагу дослідниця приділяє передмові Ж.-М. Леклера (*Avertissement*) до четвертої книги сонат (1738). Вона інтерпретує застереження композитора щодо «плутанини нот» (*confusion of notes*) як його реакцію на надмірну італійську імпровізаційність, що могла спотворити експресивну суть твору [103, с. 66]. Також Х. Л. Бере підкреслює, що митець, попри використання італійських технологій, залишався вірним французькій дисципліні та стриманому стилю виконання: прецизійності, шляхетності виразу та економії ефектів [103, с. 65]. У практичній частині роботи дослідниця детально розбирає реалізацію французьких *agréments* (таких як *port de voix, coulé, tremblement*) у контексті творів Ж.-М. Леклера, стверджуючи, що вміння митця асимілювати та врівноважувати французькі прикраси з італійською віртуозністю виділяє його серед сучасників, оскільки такий рівень синтезу був рідкісним для композиторів того часу.

Спостереження Х. Л. Бере щодо виконавських принципів Ж.-М. Леклера дозволяють розглядати його творчість у ширшому контексті взаємодії французької та італійської музичних традицій. Наголошуючи на прагненні композитора зберегти рівновагу між віртуозністю та художньою стриманістю, дослідниця порушує проблему стильових відмінностей між двома провідними європейськими школами XVIII століття. Для глибшого розуміння специфіки творчого методу митця доцільно окреслити характерні риси французького стилю, які становили основу його музичного мислення.

Протягом XVII століття французький стиль поступово розвивався незалежно від італійського, особливо у сфері клавесинної та оркестрової музики. Основна відмінність полягала в обмеженні імпровізаційного та віртуозного аспектів, які були типовими для італійського стилю. Натомість французька музика відзначалась акцентуванням пріоритету танцювальних жанрів і декламаційної складової, чіткого ритму та декоративної орнаментики, що відповідало придворному смаку епохи Людовика XIV.

Кожна країна продовжувала розвивати власний вокальний стиль, особливо Франція, де інтонування засноване на особливих характеристиках мови. Італійське вокальне мистецтво продовжувало бути взірцем у західноєвропейському просторі і лише у Франції існував «опір» італійському стилю. Розмірена декламація, характерна для французького театру епохи П. Корнеля і Ж. Расіна, покладена на музику в ліричній трагедії Ж.-Б. Люллі, мала небагато спільного з яскравою, віртуозною манерою італійського оперного письма, Ж.-Б. Люллі також був відповідальним за встановлення вищих стандартів оркестрового виконання та за впровадження використання в оркестрі новіших різновидів духових інструментів, розроблених у Франції.

З початку XVII століття італійські композитори приїжджали до Франції, щоб презентувати свою музику. За небагатьма винятками (зокрема, Жана-Батиста Люллі, який натуралізувався у Франції) вони залишалися відданими італійському стилю, мало піддаючись впливу французьких музичних канонів. Французькі музиканти, своєї черги, могли вирішувати, приймати чи відкидати нові стилістичні елементи, запропоновані італійцями. Найбільш допитливі подорожували до великих міст Італії, таких як Мілан, Рим, Турин, щоб навчатися у італійських майстрів, однак в кінці століття ситуація дещо змінилась, адже «після смерті Люллі в 1687 році та ослаблення контролю Короля протягом 1690-х років французька громадськість була готова до чогось іншого» [164, с. 78].

Французи у своєму мистецтві підтримували ідею «наслідування природи». «Слово "природа", яке використовували музичні теоретики 17-го та

18-го століть, мало два основні аспекти: природа фізична (*la nature physique*), або звуки навколишнього світу, та моральна природа (*la nature morale*), або емоційні стани людини (пристрасті). Обидва аспекти регулювалися концепцією прекрасної природи (*belle nature*), що означає, по суті, природу, яка є гідною лікування, або варту розпізнавання» [150, с. 22]. Існувала певна ієрархія мистецтв у відповідності до того, як трактувалися їхні можливості в імітації природи, «література була найвищою в цій ієрархії, за нею йшли візуальні мистецтва і, нарешті, музика. Мистецтва були класифіковані за їхньою внутрішньою здатністю імітувати природу. Музика ґрунтується на дещо нижчому рівні поезії, тому що її імітація емоцій менш природна, і більш специфічна, ніж та, що в поезії» [150, с. 23]. Отже, згідно цієї ієрархії інструментальна музика посідала не таке високе місце як вокальна, «це одна з причин, чому французи вважали, що складно прийняти італійські сонати та концерти, які. . . "не мали супровідного тексту"» [150, с. 23].

Тож на початку XVIII століття у Франції формувалась концепція «*goûts réunis*» («поєднання смаків»). Важливо зазначити, що це була суто французька ідея, оскільки італійці ніколи не прагнули об'єднувати стилі. Проблема співвідношення італійського та французького стилів проявлялась не лише через мову в музично-театральних жанрах, а й, зокрема, через інструментарій. Музиканти-інструменталісти, менш прив'язані до інерції вокального репертуару, першими виявили інтерес до новинок італійської інструментальної мови.

Захоплення поєднанням національних традицій поширилось у Франції після 1700 року і було пов'язано із запеклими дебатами між прихильниками французького та італійського стилів. Серед основних дебатів у першій половині XVIII століття були суперечки Ф. Рагене та Ж.-Л. Лесерфа (1702–1706), аргументи люллістів та рамістів (1730-1740–ві роки) та війна буфонів (1752–1754). Хоча ці суперечки в основному стосувалися оперної музики, вони висвітлювали культурне підґрунтя, яке впливало також і на інструментальну музику. «Французи віддавали перевагу музиці, яка виростала

з танцю, а не з пісні, і підкреслювала характерні ритмічні деталі. Сольна лютнева та клавесинна музика з її складними акордовими фігураціями для підтримки швидкоплинного звуку культивувалася у Франції старанніше, ніж в Італії після середини XVII століття. Французька схильність до літературних та візуальних асоціацій у музиці призвела до створення багатьох характерних творів, присвят та гробниць, і, принаймні, творів з вигадливими назвами, що характеризуються багато декорованими мелодіями та ледь помітними змінами звучності» [177, с. 416].

У другій половині XVII століття у Франції, під час правління Людовика XIV, у середовищі літераторів, філософів і науковців розгорнулася масштабна дискусія між прихильниками класичної античної традиції та тими, хто вважав, що сучасність перевершує минуле. «Старі» (Ніколя Буало, Жан де Лафонтен та інші) захищали надбання античності (твори Гомера, Вергілія, Софокла), вбачаючи в ній вищий зразок гармонії, смаку й естетики. «Нові» (Шарль Перро, Бернар де Фонтенель) наголошували, що сучасна доба (XVII століття) перевершила античну завдяки прогресу наук, розвитку мистецтва та літератури, а отже, має право на власні еталони. Початком дискусії вважають виступ Шарля Перро 1687 року в Академії з поемою «Le Siècle de Louis le Grand» («Вік Людовика Великого»), де він проголосив, що сучасна епоха значно перевищує античну. Ця суперечка тривала майже до початку XVIII століття, поширюючись з літератури на філософію, науку й мистецтво.

Безпосередньо на музичне мистецтво ця дискусія була екстрапольована Ж.-Л. Лесерфом, який стверджував, що «давні» та «сучасні» представлені французами та італійцями, «у порівнянні з італійцями, французькі музиканти – це наші давні» [цит. по 150, с. 28]. В музичному мистецтві прихильники «старих» тяжіли до захисту національної традиції (творчість Ж.-Б. Люлі, жанр ліричної трагедії, танцювальна естетика двору), а прихильники «нових» були відкритими до іноземних впливів, особливо до італійської музики, яка уособлювала модерність, нові форми й віртуозність. Така зміна світогляду

характеризувала і початок Просвітництва, ту епоху, яка почала піддавати сумніву авторитет попередніх надбань людства.

Поширення італійської музики у французькому культурному просторі XVIII століття було сприйняте не однозначно і спричинило тривалі й гострі дискусії між прихильниками національної традиції та прибічниками нового італійського стилю. Консервативні музикознавці, орієнтовані на збереження французьких традицій, відстоювали специфічні жанри (оперу-балет, клавесинні та віольні сюїти), особливості виконавської практики (орнаментика, нюанси ритміки, властиві лише французькій манері), а також притаманний французькій мелодиці природний і витончений характер. Для них французька музична ідентичність постала як невід'ємна складова національної культури. Натомість широка публіка, втомлена від усталеного репертуару, виявляла зацікавлення поєднанням нових італійських елементів із французькою традицією.

Цей процес активізувався і за рахунок діяльності впливових осіб та меценатів (Філіп II Орлеанський, Ла Пупліньер та інші), чий приватні концерти відвідували представники аристократії, заможної буржуазії та професійні музиканти, орієнтовані на запити своїх патронів і публіки. Нагадаємо, що занепад Версаля після смерті Людовика XIV призвів до переміщення культурного центру до Парижа. Філіп II Орлеанський (регент з 1715 по 1722 рік) був головним патроном, який своїм інтересом до італійської музики обумовив вектор розвитку французького музичного мистецтва, підтримуючи музикантів, які експериментували зі змішаними стилями.

Саме в такому контексті Франсуа Куперен у 1724 році у передмові до видання концертів «Поєднання смаків або Нові концерти» (Les Goûts Réunis ou Nouveaux Concerts) запропонував концепцію «об'єднаних смаків» (goûts réunis), яка мала примирити обидва напрями та створити змішаний стиль, та заявив про свою повагу до достойної музики незалежно від автора чи нації. У 1725 році Ф. Куперен написав «Апофеоз Люллі» – програмний твір, що представляє уявну зустріч Ж.-Б. Люллі та А. Кореллі, яких Аполлон

переконує, що «об'єднання французького та італійського стилів призведе до досконалості музики» [цит. по 150, с. 30].

Однак ще і до Ф. Куперена можна спостерігати численні спроби музикантів та публіцистів обґрунтувати це поєднання стилів. Наприклад, у передмові до «Пасторалі Іссі» (1659) Р. Перрена та П. Камбера зазначено: «Наша мова здатна виражати найпрекрасніші пристрасті та найніжніші настрої, а також якщо змішувати італійський стиль музики з нашою манерою співу, можна досягти чогось середнього між двома, більш приємного, ніж будь-яке з них» [цит. по 150, с. 31], аналогічно, Ж.-Б. Морін описує об'єднання двох стилів у передмові до своєї книги французьких кантат 1706 року, зазначаючи, що він спробував «зберегти солодкість французького стилю в акомпанементі та більшу розмаїтість італійських мелодій, а також найвитонченіші темпи та модуляції, характерні для італійської кантати» [цит. по 150, с. 32]. А. Кампра, у передмові до його «Французьких кантат» 1708 року, пише, що він спробував «змішати жвавість італійської музики із ніжністю французької» [цит. по 150, с. 33]. Спроби об'єднати два стилі продовжувалися після видання куперенівських концертів. У 1728–1729 роках, наприклад у рамках серії «Духовних концертів» були представлені «Поєднання італійської і французької музики» віолончеліста Б. Стака. Ідея змішування французького та італійського стилів зберігалася в 1730-х роках, коли була опублікована перша книга концертів Жана-Марі Лекера, який був обізнаний з ідеєю «*goûts-réunis*», а його виступи на «Духовних концертах» у 1728 році були прикладом блискучої реалізації цієї ідеї.

З часом ідея змішаного стилю поширювалась. Жан-Філіпп Рамо, як і Ф. Куперен, вважав, що композитору та виконавцю необхідно бути відкритим до різних національних шкіл, оскільки лише поєднання їхніх сильних сторін може дати справді досконалий результат. Ця ідея виявилася у його П'єсах для клавесина (1741), де поряд із типовими французькими рисами клавесинної музики (танцювальні ритми, орнаментика, програмність) з'являються виразні італійські риси – наспівні мелодії, драматичний контраст, концертність та

віртуозність партій. Естетика «поєднання смаків» у Ж.-Ф. Рамо мала і філософський вимір, оскільки композитор розглядав музику як універсальну мову, здатну гармонічно поєднувати різні культурні традиції. У цьому виявлялася як ідея універсалізму Просвітництва, так і прагнення відповідати новим запитам публіки, які ставали дедалі більш космополітичними.

Категорія «смаку» (*goût*) у XVIII століття стала одним із надзвичайно важливих понять, які репрезентували французьку культуру того часу і визначали не лише художні вподобання, а й загальний підхід до творчості, виконавства та сприйняття мистецтва. У музиці смак трактувався як поєднання вродженого відчуття міри, інтелектуальної витонченості та соціальної відповідності. Французький смак був естетичною нормою, що визначала межі дозволеного, гармонічного і доречного, а також мав регулювати виразність музичної мови, баланс втілюваних афектів, витонченість інтонації, що проявлялося, зокрема, у відмові від надмірної експресії («італійської екстравагантності») та узгодженому з правилами використанню орнаментики. У добу Людовика XIV і Людовика XV смак асоціювався з аристократичною нормою поведінки і був тісно пов'язаний із такими поняттями, як *raffinement* (вишуканість), *clarté* (ясність), *modération* (стриманість) і *noble simplicité* (шляхетна простота).

Як зазначає В. Жаркова, «Постійну присутність категорії смаку ми бачимо і в музичних трактатах французьких авторів XVII–XVIII століть. Зокрема, Франсуа Куперен у передмові до видання Першої збірки ордр (1713) пише, що він успадковує принципи попередників, «творчість яких є виявленням смаку». У «Трактаті про гармонію» (1722) Жан-Філіп Рамо, говорячи про логіку побудови мелодії, зізнається, що «майже неможливо дати певні правила в цій галузі, в якій хороший смак має більше значення, ніж усе інше». У середині XVIII століття Жан Лерон д'Аламбер зауважує, що правила композиції великих майстрів минулого досягаються лише «за допомогою слуху та гарного смаку»» [36, с. 450].

У музичному мистецтві «смак» виступав не просто естетичним тлом, а принципом, який регулював послідовність частин твору, вибір темпів, динамічні відтінки, драматургію афектів тощо. У засобах музичної виразності ці естетичні ідеї проявлялись ще більш конкретно. Наприклад, орнаментика у французькій музиці сприймалась не лише як декоративний засіб, а як форма висловлення, «граціозний жест», фразування також вимагало дотримання *bon goût*, тобто гармонії дихання, акцентуації та орнаментики, у ритмічній організації допускалась витончена гнучкість на відміну від італійської метричної стабільності, водночас мелодика тяжіла до декламаційної ясності, а не «вибуху емоцій». Як відомо, французькі композитори не лише прописували орнаменти, а й вимагали більш буквального дотримання тексту. Ф. Куперен у передмові до своєї третьої книги п'єс для клавесина (1722) зазначав, «завжди дивуюся, після того, як я докладав зусиль, щоб зазначити орнаменти, що підходять для моїх творів ... чути людей, які вивчили їх, не дотримуючись моїх вказівок. Така недбалість неприпустима, тим більше, що не є свавіллям додавати такі орнаменти, які хтось бажає. Тому я заявляю, що мої твори мають бути виконані саме так, як я їх написав, і що вони ніколи не справлять великого враження на людей зі справжнім смаком, якщо всі мої позначки не будуть дотримані досконально» [цит. за 177, с. 415]. Натомість, італійські композитори зазвичай не дотримувались такого високого рівня текстової коректності<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Філософи першої половини XVIII століття, зокрема, Д. Дідро, характеризували прихильників старомодної французької музики як «неосвічених і сивочолих», а тих, хто цінував обидва стилі, називали «людьми смаку». Ф.-М. Вольтер у своїй праці «Храм смаку» (1733) стверджував, що «людина смаку» повинна не лише насолоджуватися творами змішаного стилю, але й розпізнавати та оцінювати результати цього поєднання, «недостатньо просто побачити красу твору та ознайомитися з нею, якщо говорити про смак. Ми повинні відчувати його та бути ним зворушеними. Також недостатньо відчувати його та бути зворушеними якимось невизначеним та загальним чином. Різні нюанси повинні бути точно розрізнені. Ніщо не повинно вислизати від негайної уваги. Паралель між інтелектуальним, художнім та чуттєвим смаками можна продовжити, бо так само, як гурман миттєво відчуває запах та впізнає суміш двох лікерів, так і [людина смаку (*l'homme de goût*)], знавець миттєво помітить суміш двох різних стилів. Він одразу помічає недоліки та принади» [цит. по 164, с. 89].

Символічно, що саме у 1733 році відбулась прем'єра першої ліричної трагедії Ж.-Ф. Рамо «Іпполіт і Арісія», що розколола прихильників оперного мистецтва на два табори – «люлістів» і «рамістів», – спричинивши нову хвилю суперечок про подальший розвиток французького музичного мистецтва. Як відомо, Ж.-Б. Люлі вважався засновником французької національної опери, а його стиль ґрунтувався на класицистичній упорядкованості, танцювальності, ритмічній витонченості та тісному зв'язку з придворними традиціями. Для прихильників композитора його музика символізувала французьку ідентичність та «чистоту» національного стилю. Натомість Ж.-Ф. Рамо увів у французьку оперу нові гармонічні прийоми, динамічну оркестровку, яскравіші мелодії та драматичні контрасти, що відчутно переґукувалися з італійською оперною практикою. Ці нововведення викликали, з одного боку, захоплення новаторством, з іншого – критику відходу від визнаних суспільством традицій, що сприймалось як загроза традиційній французькій опері. Ж.-Ф. Рамо дорікали «складністю» гармоній, перебільшеною театральністю та надмірною увагою до ефектів на шкоду природності та ясності. В контексті ідеї «поєднання смаків» люлісти перебували на боці незмінного продовження традицій музично-театрального мистецтва, водночас рамісти відстоювали ідею синтезу, отже, в естетичному плані це була полеміка між традицією й новаторством. Натомість, трактування інструментальної музики французами мало свою специфіку, адже довгий час сприймалась рівнем нижче у ієрархії музичного мистецтва<sup>37</sup>.

Наступним етапом дискусій про французьку та італійську музику стала знаменита «Війна/суперечка буфонів» («Querelle des Bouffons, 1752–1754) –

---

<sup>37</sup> Як писав Д'Аламбер у 1760 році, «"треба визнати, що, як правило, не відчуваєш всієї сили музики, якщо вона не пов'язана зі словами чи танцями". Навіть у 1779 році Ле Пілер д'Апліньї все ще стверджує верховенство вокальної музики над інструментальною. У другій половині XVIII століття деякі письменники (наприклад, Бойсе та Шабанон) "...визнають, що музичне значення має бути звільнене від довільних вимог імітаційної естетики". Також протягом XVIII століття ми знаходимо письменників, які приписують інструментальній музиці певну силу. Проте, основна естетика щодо інструментальної музики залишалася такою, як описано вище» [цит. по 150, с. 25].

один із найгучніших музично-естетичних конфліктів XVIII століття у Франції. Суперечка виникла після гастролей в Парижі італійської трупи, яка виконала «Служницю-пані» Дж. Б. Перголезі. Ця комічна опера вразила паризьку публіку природністю, виразністю мелодій і безпосередністю драматичної дії, різко контрастуючи з «важкою» і пишною традицією ліричної трагедії, що спричинила чергові запальні баталії між прихильниками традиції (тепер уже люлістами та частиною рамістів), які вбачали у французькій опері втілення національної ідентичності, та прибічниками італійської музики (так званими «буфонами»), які підкреслювали переваги мелодичності, простоти та емоційної щирості італійського стилю.

«Війна буфонів» стала кульмінацією тривалих дискусій про співвідношення французького та італійського стилів. Якщо у 1720–1730-х роках Ф. Куперен та інші композитори вже пропонували шлях примирення у вигляді поєднання стилів, то у 1750-х питання знову загострилося. Консервативно налаштовані митці ідею «поєднання смаків» сприймали як загрозу національній традиції, адже вважали, що «змішування» веде до розмивання французького стилю. Новаторам ця концепція відкривала можливість синтезу – збереження величності французької опери при одночасному оновленні її засобами італійської виразності. До того ж дискусія відбувалася не лише серед музикантів, а й серед провідних інтелектуалів епохи Просвітництва: М.-А. Вольтер, Д. Дідро, Ж.-Ж. Руссо підтримували італійський напрям, підкреслюючи природність і близькість італійської музики до «загальнолюдських почуттів». У другій половині XVIII століття комічна опера, яка увібрала елементи італійського buffa, стала провідним жанром, тоді як лірична трагедія поступово втратила монопольне значення. Останній великий «конфлікт смаків» – «війну глюкістів і пічіністів» (1770–1780-ті рр.) – Жан-Марі Леклер вже не застав<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Цю нову хвилю суперечок спровокував приїзд К. В. Глюка до Парижа у 1774 році та постановка замовленої йому опери «Іфігенія в Авліді» – першої «реформаторської» оперою на французькій сцені, де композитор прагнув об'єднати італійську виразність і мелодизм із французькою драматургічною традицією. Поява запрошеного суперниками К. В. Глюка

Хоча у всіх вищезазначених випадках центральним об'єктом сутичок був переважно оперний театр, проте багато принципів, що з'явилися в результаті цих суперечок, однаково можуть бути застосовні і до інструментальної музики, зокрема, до скрипкової творчості Жана-Марі Леклера, який в середині XVIII століття сам став центром суперечки між захисниками різних національних стилів. Порівнюючи Ж.-М. Леклера з сучасниками, Р. Сміт зазначає, що різниця «в легіоні композиторів початку XVIII століття, які отримували задоволення від таких поєднань, полягала не в тому, що вони робили, а в тому, як вони це робили. Франсуа Куперен, Леклер, Форкере та Рамо, серед інших, всі пробували *les goûts réunis*, але їхні стилі чітко розрізняються, стиль Леклера варіюється від стриманого та збалансованого поєднання у сонатах до більш показної італійської віртуозності у концертах» [181, с. 345].

Ж.-М. Леклер вже з перших відгуків сучасників позиціонується як виконавець-віртуоз «в італійській манері», адже використання митцем засобів виразності, притаманних італійському стилю, було суголосним тривалій дискусії про співвідношення французької та італійської традицій. Як пише Х. Бере, «мало хто з композиторів пізньобарокового періоду писав у гібридному стилі, що означало змішування елегантного, витонченого та стриманого французького стилю з віртуозним та витіюватим італійським стилем. Леклер був не новачком у цій композиторській практиці, оскільки він

---

Н. Піччіні в Парижі у 1776 році загострила ситуацію, адже пізніше кожен композитор напише оперу «Іфігенія в Тавриді» на одне й те ж лібрето Н.-Ф. Г. де ла Туша. Версія К. В. Глюка, поставлена у 1779 році, мала величезний успіх завдяки драматичній силі, натомість опера Н. Піччіні 1781 року сприймалась як більш легка «італійська» інтерпретація. Глюкісти вважали, що французька опера може оновитися, засвоївши елементи італійського стилю, але зберігши власну драматичну глибину (тобто новий варіант «поєднання смаків» – синтез італійської мелодичності з французькою величністю і драматургією), а піччіністи відстоювали перевагу «чисто італійської» мелодичної лінії та віртуозного співу, тобто підкреслювали відмінність, а не поєднання стилів. К. В. Глюка підтримували кола, близькі до реформаторських ідей Просвітництва, які бачили у його музиці відновлення «природності» й драматичної правди, а Н. Піччіні здобув прихильність тих, хто відстоював вишуканість, красу й вокальну свободу, пов'язану з італійською традицією. У перспективі ця полеміка підводила до класицизму, в якому поєднувалися драматизм і симфонічність опери К. В. Глюка та мелодичність італійської школи.

однаково поєднує два національні стилі у своїх сонатах та концертах, демонструючи синтез французької традиції Люллі-Куперена та італійського стилю Кореллі-Вівальді. Зокрема, Леклер балансує між використанням французької орнаментики та виписаної італійської орнаментациї у своїх різних сонатах. Особливе використання та поєднання французької та італійської барокової орнаментики Жаном-Марі Леклером відрізняє його від його сучасників пізнього бароко, оскільки його розуміння та засвоєння обох національних стилів рідко зустрічалося у інших композиторів того часу» [103, с. 1].

До середини XVIII століття у Західній Європі зростає тенденція до об'єднання національних стилів у межах нової «інтернаціональної» мови, яка увібрала риси як французької витонченості, так і італійської експресивності. Однак попри інтеграцію європейських стилів, національні риси не зникли. Навпаки, вони набули нових форм у контексті змін художньої естетики та суспільних обставин. У Франції зберігалася прихильність до ритмічної чіткості та декоративності, а в Італії – до вокальної віртуозності, у Німеччині традиція поліфонії трансформувалася у складні інструментальні жанри, що вимагали високої технічної та інтелектуальної підготовки від виконавців. Наприкінці барокової епохи національні стилі все ще були важливим чинником у музичному житті, хоча поступалися місцем індивідуальному авторському стилю композитора.

### **Висновки до другого розділу**

Діяльність Жана-Марі Леклера припала на період глибоких трансформацій французької музичної культури, пов'язаних із переосмисленням співвідношення національних традицій та нових європейських художніх тенденцій. Музичне життя Франції першої половини XVIII століття розвивалося в умовах взаємодії придворних, церковних та публічних музичних інституцій, що створювало сприятливе середовище для

формування нового типу музиканта – композитора, виконавця, педагога й організатора музичного життя одночасно. Саме в такому соціокультурному контексті відбувалося становлення творчої особистості Жана-Марі Леклера.

Аналіз біографічних матеріалів та музикознавчих праць дозволив дійти висновку, що формування творчої індивідуальності митця визначалося поєднанням особистісних, професійних та культурно-історичних чинників. Важливе значення для його мистецького розвитку мало поєднання різних видів діяльності – танцювальної, виконавської, педагогічної та композиторської. Така багатогранність творчої реалізації дозволяє розглядати Ж.-М. Леклера як універсальну творчу особистість, діяльність якої виходила за межі окремої професійної спеціалізації.

Застосування концепції життєтворчості Н. Савицької дало змогу простежити взаємозв'язок біографічного та творчого хроносу композитора. Життєвий шлях митця демонструє послідовну еволюцію від виконавської практики до формування індивідуального композиторського стилю та засвідчує органічний зв'язок між особистим досвідом і художніми результатами творчої діяльності. Водночас концепція універсальної творчої особистості О. Коменди дозволяє трактувати Ж.-М. Леклера як митця «класичного» типу, в якому різні напрями творчої самореалізації об'єднані навколо домінантної сфери – скрипкового мистецтва.

Проведене дослідження засвідчило, що визначальним чинником формування індивідуального стилю композитора стало засвоєння досягнень італійської скрипкової школи, насамперед у результаті навчання у Джованні Баттісти Соміса. Однак сприйняття італійських впливів не призвело до втрати національної своєрідності його творчості. Навпаки, Ж.-М. Леклер виробив власну художню систему, у якій італійська концертність, віртуозність і динамізм органічно поєдналися з французькою витонченістю, танцювальністю, орнаментальною культурою та риторичною виразністю.

Естетика «поєднання смаків» є одним із ключових теоретичних підходів до розуміння творчості Ж.-М. Леклера. Французька традиція проявляється у

тяжінні до ясності форми, жанрової конкретності, витонченої орнаментики та танцювальної природи тематизму, тоді як італійський вплив пов'язаний із розвитком концертного принципу, віртуозного скрипкового письма, розширенням технічних можливостей інструмента та посиленням драматургічної активності музичної форми.

Жан-Марі Леклер постає однією з центральних постатей французької музичної культури XVIII століття, творчість якої відобразила провідні процеси стильової еволюції епохи. Його діяльність стала важливою ланкою у становленні французької скрипкової школи та одним із найяскравіших втілень ідеї синтезу французьких і італійських художніх традицій. Отримані результати створюють необхідне підґрунтя для подальшого аналізу скрипкової творчості композитора, її жанрових моделей та стильових особливостей.

## РОЗДІЛ 3.

### СКРИПКОВА ТВОРЧІСТЬ ЖАНА-МАРІ ЛЕКЛЕРА

#### 3.1. Тракткування сонатного жанру у творчості Жана-Марі Леклера

Жан-Марі Леклер був одним із головних скрипалів Франції у другій чверті XVIII століття і саме тоді було надруковано більшість збірок його сонатних творів. З дистанції майже у триста років можна спостерігати помітне відродження інтересу сучасних виконавців до скрипкових сонатних творів композитора. Попри те, що впродовж тривалого часу вони залишалися в тіні більш канонічного барокового репертуару, сьогодні ці композиції дедалі частіше з'являються як у концертних програмах, так і в дискографії провідних виконавців. Важливу роль у сучасній рецепції сонат відіграє рух історично поінформованого виконавства. Барокові ансамблі та солісти активно звертаються до цього репертуару, прагнучи відтворити стилістичні особливості епохи, що сприяє глибшому розкриттю індивідуального композиторського стилю Ж.-М. Леклера. Водночас зберігається тенденція до розширення виконавських підходів: поряд з автентичними інтерпретаціями існують і сучасні трактування, які відкривають нові можливості осмислення цих творів.

Показовою є й активізація наукового інтересу до сонатного жанру у творчості Жана-Марі Леклера. У сучасному музикознавстві з'являються дослідження, у яких скрипкові сонати композитора розглядаються як важливий етап у розвитку європейської інструментальної традиції XVIII століття. У центрі уваги науковців опиняються питання формотворення, типології старосонатної моделі, а також специфіки тематичної організації та тонального планування у межах барокового мислення. У контексті сучасних досліджень скрипкового сонатного жанру у Франції початку XVIII століття важливе місце посідає праця Маргарет Енн Кейлі «Переосмислення ранньої французької сонати для скрипки соло (б. 1692–1723)» (2005) [115], яка пропонує

висвітлення генези та стильової природи ранньої французької скрипкової сонати. Дослідження становить значний інтерес для вивчення творчості Ж.-М. Леклера, оскільки окреслює ширший історико-культурний контекст формування жанру, у межах якого його спадщина набуває більш чіткої інтерпретації. Авторка зосереджується на процесі становлення сольної скрипкової сонати у Франції межі XVII–XVIII століть, аналізуючи творчість попередників і сучасників Ж.-М. Леклера. У роботі наголошується, що рання французька соната тривалий час розглядалася крізь призму італійського впливу, однак М. Е. Кейлі пропонує більш диференційований підхід, підкреслюючи самобутність національної традиції та її внутрішню еволюцію. Таким чином, дослідження спрямоване на «ре-контекстуалізацію» жанру, тобто його розгляд у системі французької музичної культури, а не лише як похідного від італійської моделі. Особливу увагу приділено питанням жанрової типології, формотворення та виконавської практики. Авторка аналізує структурні особливості ранніх сонат, принципи організації музичного матеріалу, а також роль орнаментики та імпровізаційних елементів у формуванні стилю. Важливим є також розгляд соціокультурних умов функціонування жанру, зокрема придворного та салонного музикування, що впливали на специфіку композиційних рішень.

Важливим внеском у сучасне вивчення виконавської практики французької скрипкової музики XVIII століття є дисертація Жін Ма «Внесок Жана-Марі Леклера у французьку скрипкову школу XVIII століття: виконавська практика сонат для скрипки ор. 1, 2, 9 та 13 і Концерту ор. 7 № 3» (2022) [159]. Дослідження присвячене аналізу внеску композитора у формування французької скрипкової школи крізь призму виконавської практики. У центрі уваги автора знаходиться проблема інтерпретації обраних скрипкових сонат та концерту Ж.-М. Леклера, що розглядаються як репрезентативні зразки його стилю. У дослідженні поєднано аналітичний підхід із залученням джерел епохи (трактатів, виконавських інструкцій і теоретичних праць XVIII століття), що дозволяє реконструювати історично

обґрунтовані принципи виконання, зокрема у сфері орнаментики, артикуляції, темпоритму та динаміки. Жін Ма розглядає орнаменту не лише як прикраси, але як невід'ємну складову музичної мови, що визначає характер фразування та інтонаційної виразності. Важливим аспектом дослідження є висвітлення синтезу французьких і італійських стильових елементів у творчості митця. Автор наголошує, що його сонати поєднують витончену орнаментальність і танцювальність французької традиції з віртуозністю та мелодизмом італійської школи, що зумовлює їхню особливу стилістичну природу<sup>39</sup>. Особливого значення набуває аналіз сонат Ж.-М. Леклера як явища перехідного типу, в якому поєднуються риси барокової двочастинної форми та елементи ранньокласичної сонатності. У цьому контексті дослідники акцентують увагу на функціональній диференціації тематичного матеріалу, становленні принципу контрасту партій, а також поступовій кристалізації репризності як важливого формотворчого чинника.

Сонатний жанр посідає центральне місце у скрипковій спадщині Ж.-М. Леклера та є одним із найважливіших напрямів реалізації його індивідуального стилю. Саме в сонатах для різних інструментальних складів найбільш послідовно виявляються процеси взаємодії французьких та італійських традицій, які визначають специфіку його музичного мислення. З одного боку, композитор спирається на усталені моделі італійської *sonata da chiesa* та *sonata da camera*, успадковані від А. Кореллі та його послідовників. З іншого боку, активно вводить елементи французької танцювальної культури, орнаментальної техніки та декламаційної виразності, завдяки чому сонатний цикл набуває індивідуального художнього вираження.

---

<sup>39</sup> Як зазначає Жін Ма, «французька школа гри на скрипці по-справжньому почала розвиватися після 1720 року; такі відомі композитори, як Мондонвіль, Абат-син, Леклер та Гільємен, відіграли важливу роль у розвитку технічного потенціалу французької скрипкової школи. Вона стала провідною школою гри на скрипці до кінця XVIII століття та зберігала свої лідерські позиції протягом усього дев'ятнадцятого століття. Леклер вважається основоположною фігурою французької скрипкової школи; його вплив на французьких скрипалів зберігався до кінця вісімнадцятого століття» [159, с. 3].

Особливістю сонатної творчості композитора є відсутність жорсткого розмежування між церковною та камерною сонатою. У більшості творів митця спостерігається поєднання рис обох жанрових моделей: поряд із традиційною чотиричастинною структурою *sonata da chiesa* у циклах з'являються танцювальні частини, характерні для *sonata da camera*. Подібна жанрова гнучкість відображає загальні тенденції французької музики першої половини XVIII століття та відповідає естетиці *goûts réunis*, що передбачала синтез різних національних і жанрових традицій.

Гене́за сонатного жанру пов'язана з італійською музичною культурою кінця XVI–початку XVII століття, де термін *sonata* використовувався для позначення інструментальних композицій на противагу вокальним творам (*cantata*). У подальшому в межах барокової традиції сформувалися два основні різновиди жанру — *sonata da chiesa* (церковна соната) та *sonata da camera* (камерна соната), які стали фундаментом розвитку європейської інструментальної музики XVII–XVIII століть. Як зазначає М. Кейлі, сонати і кантати, як нові форми, «не були прийняті без сучасної критики, висловленої різними сторонами як ще один аспект тривалої публічної дискусії про відносні переваги французької та італійської музики <...> Однак, незважаючи на цей опір, соната процвітала у Франції. До 1723 року, коли Леклер опублікував свою першу книгу скрипкових сонат, ця форма міцно утвердилася у Франції, і було написано близько 400 сонат» [115, с. 27]. Популярність італійських музикантів епохи бароко та їхні виступи викликали у французів зацікавленість до написання творів, у яких би демонструвалось блискуче віртуозне виконання. Жанром, на який вплинули італійці, стала соната, адже упродовж перебування на троні Людовика XV камерна музика була однією з найбільш поширених сфер мистецтва<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> За словами Р. Ентоні, «Куперен і Леклер – два стовпи барокової сонатної музики у Франції. У поколінні композиторів між цими двома монументальними постатями було, мабуть, цілих тридцять п'ять другорядних майстрів ... які були наполегливо зайняті задоволенням зростаючого попиту французької публіки на сонатну літературу. При вивченні деяких видань вибраних композиторів XVIII століття можна спостерігати певні

Щодо визначення типу сонат у творчості Ж.-М. Леклера, то як зазначають дослідники, «справжня церковна соната не має танцювальних назв для частин, хоча досить часто остання частина нагадує жигу або куранту. Леклер любить поєднувати *sonata da chiesa* з сонатою *da camera*, і всі його сонати мають принаймні одну танцювальну частину» [193, с. 7]. Цієї ж думки притримується і Р. Ентоні, зазначаючи, що більшість сонат написані «за типовою схемою частин «повільно-швидко-повільно-швидко». Немає жодної спроби дотримуватися камерного чи церковного розмежування. Швидше, сонати поєднують елементи обох частин в одній композиції. Часто перші дві частини використовують лише позначення темпу, а заключні частини використовують назви танців» [98, с. 378].

Впливи італійської школи та творчості А. Кореллі у сонатній творчості Ж.-М. Леклера підтверджується тим, що митець використовує італійську термінологію для позначення кожної частини сонати, наприклад, *Andante*, *Allemanda*, *Sarabanda* та *Menuetto* додатково до вказівки темпу. «Диктування темпових позначок для кожної частини було незвичним для того часу. До 1700 року розмежування між сонатою *da chiesa* ... та сонатою *da camera* визначалося назвами частин та простором виконання. Соната *da chiesa* використовувала позначення темпу для кожної назви частини та виконувалася в церквах, тоді як у сонаті *da camera* для кожної назви частини використовувалися стилізовані танці. Близько 1700 року соната *da chiesa* почала перетинатися з сонатою *da camera*, і назви частин більше не містили позначень танцю чи темпу. Наступні італійські риси ілюструють глибокий вплив Кореллі та італійського стилю на композиторську творчість Леклера: двочастинна форма; ланцюги секвенцій, тріолей; індивідуальні мотиви тем у кожній частині; італійська експресія та позначення темпу; виписана

---

тенденції в композиції сонат, які досягли кульмінації в чотирьох книгах Жан-Марі Леклера» [98, с. 376], та зазначає, що сонати композитора становлять «вінець історії скрипкової сонати у Франції. Вражаючий список вторинних джерел свідчить про зростання усвідомлення важливості Леклера як видатного барокового композитора сонат» [98, с. 378].

орнаментика; повторювані танцювальні ритми; віртуозне скрипкове письмо; чіткі, діатонічні гармонії з невеликою кількістю запозичених акордів; специфічні риси кожної частини» [103, с. 13]. Як зазначає Х. Бере, «протягом періоду стилю Людовика XV найбільш поширеною була камерна музика, але багато сольних сонат з басо континуо, сольних концертів та квартетів також були написані в цей час <...> До кінця 1730-х років сольна соната та концерт набули популярності та повністю затьмарили колись популярні жанри камерної музики» [103, с. 8]. Таким чином, сонати Ж.-М. Леклера демонструють характерну для першої половини XVIII століття тенденцію до поступового стирання меж між *sonata da chiesa* та *sonata da camera*. Зберігаючи структурні принципи італійської сонати, композитор активно вводить до циклу французькі танцювальні елементи, орнаментуку та специфічні засоби музичної виразності. Саме ця жанрова гібридність є однією з найважливіших ознак його індивідуального стилю<sup>41</sup>.

Сонатна творчість Ж.-М. Леклера охоплює чотири збірки сонат для скрипки і basso continuo (op. 1, 2, 5, 9), створені упродовж 1723–1743 років, що дозволяє простежити еволюцію його індивідуального стилю та особливості засвоєння й переосмислення італійської та французької музичних традицій. Ранні сонати op. 1 ще значною мірою спираються на модель італійської сонати, пов'язаної з творчістю А. Кореллі, що виявляється у чіткій циклічній організації, гармонічній логіці розвитку та активному використанні

---

<sup>41</sup> Важливим аспектом сучасного вивчення сонатної спадщини композитора є проблема реконструкції нотного тексту сонат, адже видавці у передмові часто роблять певні застереження, як, наприклад, Джон Вейд у виданні сонат для скрипки і basso continuo op. 1: «Під час підготовки цього видання я використав факсиміле паризького видання. Щодо дати, я не можу бути впевненим, але підозрюю, що воно сучасне Леклеру, якщо не оригінальному виданню. Важливо, щоб виконавець сам вирішував питання щодо будь-яких змін, внесених до тексту, тому всі ноти та артикуляція наведені так, як вони були надруковані в оригіналі. Там, де трапляються будь-які аномалії, оригінал поміщено в дужки над нотою. Зрідка з'являється апплікатура, яка була збережена радше для цікавості, хоча здається логічною з тональних міркувань. Усі невідповідності в лігатурах також збережено. Можливо, це було задумано, або, можливо, це просто друкарські помилки. Динамічні позначки зрідка з'являються і є оригінальними. Реалізація фігурного баса є лише рудиментарною та призначена для тих, хто не може відтворити свій власний». Див.: [https://imslp.org/wiki/12\\_Violin\\_Sonatas%2C\\_Op.1\\_\(Leclair%2C\\_Jean-Marie\)](https://imslp.org/wiki/12_Violin_Sonatas%2C_Op.1_(Leclair%2C_Jean-Marie))

секвенційної техніки. Водночас уже в цьому опусі помітні риси французького стилю, зокрема тяжіння до танцювальності, витонченої орнаментики та особливої уваги до артикуляційної деталізації.

У сонатах ор. 2 посилюється роль віртуозного начала, розширюється технічний арсенал скрипкової партії, зростає самостійність сольного голосу та ускладнюється фактурна організація творів. Наступний ор. 5 репрезентує зрілий етап творчості композитора, у якому досягається найбільш органічний синтез французьких та італійських стильових елементів. Саме тут особливо виразно проявляються індивідуальні риси музичного мислення Ж.-М. Леклера: поєднання кантиленності та віртуозності, витонченої орнаментики й драматургічної динаміки, поліфонічної насиченості та прозорості фактури.

Пізні сонати ор. 9 засвідчують подальшу еволюцію композиторського стилю в напрямку більшої тематичної індивідуалізації та посилення тонально-драматургічної логіки розвитку. У них спостерігаються окремі риси, характерні для галантного та ранньокласичного стилів, зокрема тенденція до більш чіткого функціонального розмежування тематичного матеріалу, більшої періодичності побудови та посилення ролі тематичних контрастів. Таким чином, сонатна творчість Ж.-М. Леклера відображає складний процес стильової трансформації французької інструментальної музики першої половини XVIII століття та демонструє поступовий перехід від пізньобарокових моделей музичного мислення до нових художніх тенденцій доби Просвітництва.

12 сонат для скрипки і basso continuo ор. 1 опубліковані у 1723 році і належать до раннього періоду творчості композитора. Вони були присвячені Жозефу Боньє де Ла Моссону (Joseph Bonnier de La Mosson) – одному із найважливіших покровителів Жана-Марі Леклера на початку його паризької кар'єри. Перший збірник скрипкових сонат митця був присвячений родині Боньє де Ла Моссон, а точніше батькові мецената – Жозефу Боньє-старшому, генеральному скарбнику Лангедоку. Після смерті батька покровительство

композиторові продовжив його син – Жозеф Боньє де Ла Моссон-молодший, знаний колекціонер і меценат. Другий опус сонат Ж.-М. Леклера був присвячений Жозефу Боньє-молодшому. Як вже зазначалось, подібні присвяти у XVIII столітті були не лише знаком вдячності, але й важливим елементом системи аристократичного патронату, який забезпечував композиторові фінансову підтримку, доступ до елітарного середовища та можливість професійного просування.

Сонати оп. 1 репрезентують важливий етап становлення французької скрипкової сонати XVIII століття, водночас демонструють формування індивідуального стилю митця. Жанрова модель сонат передбачає провідну роль сольної скрипки, яка виступає головним носієм тематизму та поєднує кантиленність і віртуозність. На відміну від тріо-сонати, тут відсутній принцип рівноправного діалогу верхніх голосів, натомість *basso continuo* виконує функцію гармонічної та ритмічної опори, водночас сприяючи окресленню формотворчих меж і модуляційного розвитку. Також відзначимо характерну для сонат оп. 1 присутність поліфонічного мислення, що проявляється у використанні імітаційних прийомів, елементів прихованої поліфонії у скрипковій партії та інтонаційній єдності тематичного матеріалу.

**Соната оп. 1 №1<sup>42</sup>** ля мінор представляє собою чотиричастинний цикл. Перша частина (*Adagio*, ля мінор) відкриває сонату як ліричний вступ зосередженого характеру, написаний у старовинній двочастинній формі, що поєднує аріозність мелодики з функціонально визначеним тональним розвитком. Перший розділ (тт. 1–10) є неквадратним періодом повторної будови, що складається з двох речень і характеризується внутрішньою тональною динамікою. Перше речення (тт. 1–4) викладене в основній тональності (ля мінор) і має виразно аріозний характер, що проявляється у плавності мелодичного руху, інтонаційній зв'язності та тяжінні до вокальної кантиленності. Друге речення (тт. 5–10) здійснює тональне відхилення до

---

<sup>42</sup> Ноти сонат оп. 1 див.: [12 Violin Sonatas, Op.1 \(Leclair, Jean-Marie\) — IMSLP](#)

До мажору, що надає періоду рис відкритості та створює ефект розширення гармонічного простору. Повторна будова періоду сприяє закріпленню тематичного матеріалу, водночас підкреслюючи його варіантну змінність.

Другий розділ (тт. 11–22) форми має розвивальну і репризну функцію. Його початок у ре мінорі активізує мінорну сферу та поглиблює емоційну образність частини (високий регістр, секвенційний рух тощо), після чого відбувається поступове повернення до початкового настрою та основної тональності. Цей процес здійснюється не через різко окреслену репризу, а шляхом плавного модуляційного руху, що відповідає принципам барокового формотворення. Завершення частини оформлюється у вигляді невеликої коди (тт. 21–22), яка зупиняється на домінанті основної тональності. Такий каденційний тип завершення виконує не лише функцію підсумку, але й водночас створює незамкненість форми, забезпечуючи органічний перехід до наступної частини циклу. Тож перша частина характеризується поєднанням аріозної мелодики з варіантно-періодичною організацією та відсутністю різко окреслених формальних меж і тяжінням до безперервного розвитку, а функціональна незавершеність підпорядковує її загальній драматургії циклу.

Друга частина (*Allemande, Allegro*, ля мінор) продовжує розвиток циклу у руслі розвиненого інструментального мислення. Загалом тут присутні усі жанрові ознаки алеманди, такі як місце на початку циклу (після вступного розділу), парний розмір 4/4, затактовий вступ, насиченість рівномірними дрібними тривалостями (шістнадцятими), що створює ефект безперервного руху. Відмінним лише є швидкий темп, загалом нехарактерний для цього танцю. Форма частини – старовинна двочастинна з розширеною другою частиною, що зумовлює посилення динаміки розвитку у другому розділі. Перший розділ (тт. 1–35) є періодом барокового типу, поділеним на два нерівновеликі речення. Його початок у тональності ля мінор закріплює основний ладо-інтонаційний комплекс (віртуозні пасажі, пощаблевий рух тощо), тоді як завершення у тональності мінорної домінанти (мі мінор) створює відчуття відкритості та спрямованості до подальшого розвитку.

Нерівномірність речень порушує регулярність класичного періоду і надає структурі більш вільного, процесуального характеру, типової для барокового формотворення.

Другий розділ (тт. 36–77) починається у тональності мінорної домінанти (мі мінор), що поглиблює тональний контраст і водночас зберігає функціональний зв'язок із основною тональністю. Його структура є значно складнішою і демонструє риси розгорнутого розвитку. Перший епізод (тт. 36–46) фактично відтворює матеріал першого розділу, транспонований у нову тональну сферу, що відповідає принципу варіантного повторення, характерного для барокової двочастинної форми. Подальший перебіг (тт. 47–77) пов'язаний із введенням нового тематичного матеріалу, заснованого на фігураційній техніці у партії скрипки. Ці епізоди вирізняються підвищеною рухливістю, моторикою та фактурною насиченістю та елементами прихованої поліфонії, що свідчить про зростання ролі віртуозно-сольного начала. Таке чергування більш стабільних, тематично визначених розділів із фігураційними епізодами виявляє спорідненість із концертним мисленням композитора. Зокрема, воно нагадує принципи, характерні для інструментальних творів Ж.-М. Леклера, де відбувається зіставлення умовних tutti (тематично окреслених ділянок) і solo (віртуозних пасажних фрагментів), що зближує дану частину з ритурнельною логікою.

Завершення другого розділу здійснюється поверненням до основної тональності ля мінор (тт. 72–77), що забезпечує формальну замкненість усієї частини, водночас зберігаючи внутрішню динаміку розвитку. Отже, друга частина характеризується розвиненим інструментальним началом, ускладненням структури у другій частині за рахунок введення нового фігураційного матеріалу та наближенням до концертного типу мислення, що проявляється у чергуванні тематичних і віртуозних епізодів.

Третя частина сонати №1 (Aria. Gratoso, ля мінор) виконує функцію лірично-танцювального центру циклу й вирізняється складною

багаторівневою організацією форми, що поєднує тричастинність (А В А1) із внутрішніми ознаками рондальності.

Перший розділ А (тт. 1–96), написаний у тональності ля мінор, має форму рондо (а b a1 c a2). Його основою є рефрен а (тт. 1–16, а1 тт. 39–53, а2 тт. 81–96), організований як період повторної структури (8+8 тактів), що характеризується чіткою симетрією та виразним танцювальним характером. Мелодика рефрену відзначається граційністю, ритмічною впорядкованістю та інтонаційною завершеністю. Незважаючи на позначення Агіа тематичний матеріал має виразні ознаки танцювальності (підкреслена тридольність, акцентування сильної долі тощо). Епізоди b (тт. 17–38, відхилення в До мажор) і c (тт. 54–80, відхилення в до мінор), зберігаючи інтонаційний зв'язок із рефреном, виконують функцію варіантного оновлення матеріалу, не створюючи різкого контрасту, а радше розширюючи образну сферу.

Другий розділ В (тт. 1–92<sup>43</sup>) написаний в однойменній мажорній тональності Ля мажор і також організований за принципом рондо d (тт. 1–16) e (тт. 17–32) d1 (тт. 33–48) f (тт. 49–76) d2 (тт. 77–93). Зміна ладу надає музиці світлішого, більш піднесеного характеру, водночас зберігаючи спільність тематичного типу. Як і в першому розділі, тут домінує варіантний розвиток рефренного матеріалу, а епізоди виконують функцію тонально-гармонічного і фактурного урізноманітнення.

Третій розділ А1 (тт. 1–16) є скороченим репризним поверненням до початкового матеріалу (а3) у тональності ля мінор. Він виконує узагальнюючу функцію, відновлюючи початковий образ у більш концентрованому вигляді, без повного відтворення попередньої рондальної структури.

Таким чином, можемо зауважити, що у межах тричастинної форми реалізується подвійний принцип організації на макрорівні А В А1 як тричастинна репризна структура, а на мікрорівні спостерігаємо рондальність у кожному з перших двох розділів. Це зумовлює такі характерні риси частини

---

<sup>43</sup> У цьому виданні нумерація кожної частини починається з початку. Див.: ([12 Violin Sonatas, Op.1 \(Leclair, Jean-Marie\) — IMSLP](#))

як поєднання танцювальної граційності з варіантним розвитком, відсутність різкого тематичного контрасту при зміні розділів, важливу роль тонального контрасту як основного драматургічного чинника та тенденцію до скороченої репризи, типової для барокового мислення. У драматургічному плані третя частина виконує функцію емоційного розвантаження після більш напружених попередніх розділів, водночас зберігаючи структурну складність.

Четверта частина Giga (Allegro, ля мінор) має характерне для фіналів інструментальних циклів жанрове спрямування. Вона написана у типовому для цього танцю швидкому темпі та тридольному розмірі 12/8 і має енергійний характер, а мелодія основного тематичного матеріалу складається з безперервного потоку коротких нот (переважно восьмих тривалостей). Старосонатна форма частини виявляє риси раннього етапу становлення сонатного мислення. Тональний план є відносно слаборозвиненим, проте тематичний матеріал демонструє достатньо чітку диференціацію.

Перший експозиційний розділ (тт. 1–20) включає три тематичні утворення, які умовно можуть бути інтерпретовані як умовні Головна (тт. 1–5), Побічна (тт. 6–15) та Заклучна (тт. 16–20) партії. Їхнє функціональне розмежування ще не має тієї структурної визначеності, що характерна для зрілої класичної сонатної форми, водночас Побічна партія відрізняється більш ліричним образним спрямуванням та увиразненням ритмічного марлюнку, а Заклучна побудована на секвенційному розвитку, внаслідок чого є нестабільною в тональному плані (відхилення в ре мінор, до мінор, ля мінор тощо).

Другий розділ (тт. 21–56) поєднує ознаки Розробки та Репризи. Тема Головної партії з'являється на початку у тональності мінорної домінанти (мі мінор), після чого не отримує подальшого розвитку. Матеріал Побічної партії зазнає певного варіювання та проходить у низці побічних тональностей, зокрема у ре мінорі та До мажорі (тт. 37–41). Подальший розвиток приводить до своєрідної «дзеркальної» Репризи (тт. 48–57), в якій спочатку відтворюється тематичний матеріал Заклучної (тт. 48–50), а згодом, Побічної (тт. 51–56) тем

у наближеному до первісного вигляді. Така інверсійна послідовність тематичного повернення є характерною рисою старосонатного мислення. До основних ознак старосонатної форми у даній частині належать двочастинна структура, поєднання розробкових і репризних функцій у другому розділі, відносна нерозвиненість власне розробки, а також типовий тональний план (у першому розділі рух від тоніки до домінанти, у другому – повернення від домінанти до тоніки). Водночас слід відзначити достатньо виразну тематичну контрастність, що свідчить про тенденцію до формування більш розвиненої сонатної драматургії.

Окремо відзначимо опору на танцювальні жанри у сонатній творчості Ж.-М. Леклера, що виразно проявляється вже у першій сонаті першого опусу. Як пише М. Кейлі, «найважливішим ключем до ідентифікації танців є характерний ритм кожного танцю. ... ці ритми часто були присутні в мелодичній лінії, за часів правління Людовика XIV вони могли бути замасковані варіаціями та орнаментами або, у випадку вокальної музики, тенденцією до налаштування текстів на ритми природного мовлення» [115, с. 98] і далі наводить п'ятнадцять типів танців «аллеманди, бурре, канарі, чакони, куранти, фолії, форлани, гавоти, жиги, лури, менуети, пассакалії, пасп'є, рігодони та сарабанди» [115, с. 98], які використовувались в сонатах композитора.

**Соната оп. 1 №2** До мажор складається з чотирьох частин. Перша частина (Adagio) написана у старовинній двочастинній формі. Структурно вона поділяється на два розділи (тт. 1–9 та тт. 10–17), кожен із яких характеризується відносною завершеністю, проте водночас вони утворюють єдину безперервну лінію музичного розвитку. Обидва розділи за своїми ознаками наближаються до некласичного періоду, що виявляється у вільному розгортанні мелодичного матеріалу, відсутності чітко симетричної побудови та уникненні жорсткої кадансової визначеності. Ліричний характер частини визначає мелодика аріозного типу, інтонації характеризуються плавністю,

співучістю (перважають пощаблевий рух і інтервали вузького діапазону) та виразністю, що наближує їх до вокальної кантилени.

Тональний план загалом відповідає бароковій двочастинній моделі: перший розділ спрямований від тоніки до домінантової сфери, тоді як другий – здійснює зворотний рух, повертаючи музику до початкової тональності. Водночас цей процес не має різко окресленого драматургічного контрасту, а реалізується поступово, через послідовне варіювання інтонаційного матеріалу. Важливим компонентом стилю виступає орнаментика, яка не лише прикрашає мелодію, але й уточнює її ритмо-інтонаційну структуру, сприяє членуванню фраз і підсилює афективну виразність. У поєднанні з гармонічною основою вона формує витончену й детально опрацьовану звукову тканину.

Друга розгорнута частина (*Corrente. Allegro*) має ознаки жанру куранти, що підтверджується типовим тридольним метром (3/4) із характерною плинністю руху, відсутністю різких контрастів і тяжінням до безперервного розгортання матеріалу, тут переважає витончений, урівноважений характер, водночас варто відзначити орнаментальну насиченість мелодії, що є типовою для французької куранти. Частина написана у старовинній сонатній формі, що поєднує риси двочастинної структури з елементами зародження сонатного мислення. Можна відзначити характерну відносно слабку диференціацію тематичного матеріалу, внаслідок чого тематичні функції мають умовний характер і визначаються передусім тональним планом та фактурно-інтонаційними ознаками.

Перший розділ (Експозиція, тт. 1–35) складається з двох основних тематичних комплексів. Перший із них виконує функцію Головної партії (тт. 1–12), починається в основній тональності До мажор і розгортається у напрямку домінантової сфери, включаючи відхилення до тональності подвійної домінанти. Його розвиток має поступовий характер і ґрунтується на варіюванні початкового інтонаційного матеріалу. Другий тематичний комплекс (тт. 13–34), який можна трактувати як поєднання Побічної (тт. 13–24) і Заключної (тт. 25–35) партій, викладений в тональності домінанти Соль мажор.

Ці теми не мають різко окресленого контрасту і відзначаються використанням спільного інтонаційного матеріалу..

Другий розділ (тт. 36–121) частини поєднує ознаки Розробки та Репризи, що є типовим для старовинної сонатної форми. На його початку матеріал головної партії з'являється у тональності домінанти (тт. 36–51), що створює ефект продовження розвитку. Надалі відбувається варіювання матеріалу Побічної та Заключної партій (з т. 52 і далі) із проходженням через низку побічних тональностей, зокрема мі мінор (тт. 61–80) та ре мінор (тт. 81–101), що надає розділу рис розробковості.

Репризна функція реалізується через повернення матеріалу побічно-заклучного комплексу в основній тональності До мажор (тт. 102–121). Таким чином, на відміну від класичної сонатної форми, реприза тут не передбачає повного відтворення тематичного матеріалу експозиції, а пов'язана насамперед із переосмисленням побічної сфери в умовах тонічної стабілізації. Загалом у другій частині сонати можна відзначити характерні ознаки старовинної сонатної форми: двочастинну будову, поєднання функцій розробки і репризи в одному розділі, умовність тематичної диференціації та визначальну роль тонального плану у формуванні композиції.

У третій частині (*Gavotte. Gratoso*) можна виявити жанрові ознаки гавота, які визначають метроритмічну організацію (розмір 2/2, наявність затакту з двох чвертей), що створює відчуття помірною, врівноваженого руху з чіткою акцентуацією сильної долі, так і характер музичного висловлювання. Зауважимо, що Н. Заслав вважає гавот «однією з найважливіших типів частин Леклера, як за якістю, так і за кількістю», зазначаючи, що більшість гавотів з'являються саме в сонатах для скрипки та *basso continuo* [190, с. 330, 335].

Частина написана у формі рондо, причому її структура має тричастинну організацію (A–B–A<sub>1</sub>), у межах якої крайні розділи побудовані за принципом рондальності. Перший розділ А (тт. 1–54) написаний у формі рондо а (тт. 1–8) в (тт. 9–22) а<sub>1</sub> (тт. 23–29) с (тт. 30–46) а<sub>2</sub> (тт. 47–53) в До мажорі. Важливою ознакою гавоту є періодична симетричність побудови, музичний матеріал

тяжіє до чітко окреслених фраз, квадратної структури (4+4), що відповідає танцювальному походженню жанру та забезпечує відчуття регулярності й впорядкованості. Характер мелодики також відповідає жанру гавота: вона є декларативною, помірно рухливою, з елементами граційності та стриманої урочистості.

Не менш суттєвою є гармонічна простота і ясність, що підкреслює танцювальну природу частини. Гармонічний розвиток не перевантажений складними відхиленнями (за винятком контрастного середнього розділу в до мінорі), а спрямований на підтримку регулярного метроритмічного руху і характеризується чіткою тематичною визначеністю, періодичною організацією та яскраво вираженим танцювальним характером, притаманним гавоту. Його музичний матеріал ґрунтується на симетричних фразах і простій гармонічній основі. Саме тут найбільш повно реалізуються жанрові ознаки танцю.

Середній розділ В (тт. 54–101) має контрастну функцію і написаний у паралельній мінорній тональності до мінорі. Форма розділу рондо d (тт. 54–62) e (тт. 63–71) d1 (тт. 72–79) f (тт. 80–93) d2 (тт. 94–101) У ньому спостерігається певне заглиблення у виразність, зростання інтонаційної напруги та варіативність тематичного матеріалу. Водночас зберігається зв'язок із танцювальною основою, що виявляється у стабільності метроритмічного руху та збереженні характерних ритмічних формул.

Третій розділ A1 (a3, тт. 102–109) є поверненням до початкового матеріалу в тональності До мажор і виконує репризну функцію, відтворюючи тематичний матеріал рефрену першої частини основні риси першого розділу. Загалом третя частина поєднує жанрові ознаки гавота з принципами рондальної організації, що проявляється у чергуванні рефреного і контрастного матеріалу, тональній опозиції мажору і мінору та збереженні танцювальної основи в межах інструментального циклу.

Четверта частина (Giga. Allegro) написана у старосонатній формі, подібно до другої частини. Їй властива відносно слабка диференціація

тематичного матеріалу в першому експозиційному розділі (тт. 1–28). Функціональні межі між Головною (тт. 1–15), Побічною (тт. 16–20) та Заключною (тт. 21–28) партіями є умовними й визначаються передусім інтонаційною спорідненістю та тональним планом. Початковий тематичний матеріал, який умовно можна трактувати як тему Головної партії (тт. 1–15), відіграє провідну роль у формуванні всієї частини. Для нього характерна типова метроритмічна організація (тридольний розмір складного типу 6/8), що формує відчуття безперервного, пульсуючого руху. У цій частині подібна ритмічна моторика проявляється через переважання дрібних тривалостей, рівномірну пульсацію та відчуття «потокую», що є типовим для фінальних частин барокових циклів.

Важливою ознакою є тип тематизму: його енергійний, рухливий характер визначений побудовою на коротких інтонаційних формулах із тенденцією до секвенційного розвитку. У даній частині початковий тематичний матеріал (умовна Головна партія) має саме такий імпульсивний характер і стає джерелом подальших варіацій і трансформацій, що відповідає принципу монотематизму. Загальний характер музики жвавий, динамічний, що також відповідає жанровій природі жиги як фінального танцю.

Водночас показово, що у другому розділі (тт. 29–75) тема Головної партії з'являється вже у тональності домінанти (тт. 29–41), що порушує пізнішу класичну норму і підкреслює специфіку старосонатної організації. Надалі цей матеріал зазнає варіаційного розвитку: його окремі інтонаційні елементи трансформуються, комбінуються і функціонують у різних тональних умовах. Заключна партія також не має самостійної тематичної природи, оскільки ґрунтується на інтонаціях початкового матеріалу. Таким чином, відбувається своєрідна інтонаційна уніфікація форми, коли весь тематичний розвиток виводиться з єдиного джерела.

Характерною рисою частини є відсутність чітко окресленої репризи як самостійного розділу. Повернення до основної тональності не пов'язане з відтворенням головної теми у її первісному вигляді, а здійснюється через

заключний тематичний матеріал (повторення матеріалу тт. 23–28 у тт. 69–75), який набуває репризної функції. У цьому сенсі тонічна стабілізація виступає головною ознакою завершального етапу форми. Другий розділ поєднує функції розробки і репризи: з одного боку, він містить варіаційне переосмислення тематичного матеріалу з проходженням через різні тональності, з іншого – забезпечує повернення до тонічного центру. Отже, жига характеризується безперервністю розвитку без чітких пауз і контрастних розмежувань, що виявляється у плавному переході між елементами форми, відсутності різко окресленої репризи та поєднанні функцій розробкових і репризних процесів.

**Соната ор. 1 № 4** Ре мажор складається з п'яти частин, що є нехарактерним для трактування жанру Ж.-М. Леклером, але може свідчити про його індивідуальний підхід. Перша частина (Adagio, Ре мажор) постає як типовий зразок старовинної двочастинної форми та виконує функцію повільного урочистого вступу до циклу, задаючи загальний емоційно-образний тон. Її композиційна організація ґрунтується на характерному для барокової практики тональному плані: перший розділ (тт. 1–11) розгортається у напрямі від тонічної сфери до домінантової, тоді як другий (тт. 12–24) забезпечує зворотний рух – від домінанти до утвердження тоніки, що формує відчуття структурної замкненості та рівноваги. При цьому обидва розділи не лише співвідносяться на рівні тонального плану, але й демонструють внутрішню тематичну єдність, оскільки другий розділ розвиває матеріал першого без істотного тематичного контрасту, що відповідає принципам ранньобарокової варіантно-розвиткової логіки.

Інтонаційна сфера частини визначається переважанням мелодики вокального типу: провідна тема має наспівний, кантиленний характер із виразною ліричною спрямованістю, що зближує її з аріозною манерою і відсилає до традицій вокальної музики бароко. Така інтонаційна природа тематизму зумовлює особливості його розгортання, орієнтованого не стільки на мотивну розробку, скільки на плавну мелодичну еволюцію та варіантність.

Фактурна організація партії сольної скрипки відзначається послідовним використанням двоголосся, яке реалізується у різних формах. Поряд із типовим для інструмента паралельним і моноритмічним рухом голосів, композитор активно застосовує прийоми їх ритмічної та мелодичної диференціації, що створює ефект внутрішньої поліфонізації фактури. У цьому контексті простежуються елементи поліфонічного мислення, зокрема імітаційні співвідношення та контрастне двоголосся, які, попри обмеження, зумовлені виконанням на одному інструменті, значно збагачують звукову тканину твору та підсилюють її виразовий потенціал.

Другий розділ (тт. 12–24), зберігаючи основний тематичний матеріал, реалізує принцип варіантно-розвиткової трансформації, що проявляється у зміні регістрових, ритмічних та інтонаційних параметрів. Водночас відсутність різкої тематичної диференціації між розділами сприяє формуванню цілісного інтонаційного простору, в якому домінує ідея поступового розгортання єдиного музичного образу. Таким чином, перша частина сонати поєднує риси урочистого вступу, вокально орієнтованої мелодики та помірно поліфонізованої фактури, що у сукупності визначає її стильову належність і функціональну роль у межах циклу.

Друга частина (*Allegro*, *Re* мажор) вирізняється жвавим, динамічним характером і написана у ранньосонатній формі. Її специфіка полягає у наявності достатньо чітко окресленого тематичного матеріалу в експозиційному розділі (тт. 1–15), що дозволяє виокремити функціонально диференційовані компоненти, співвідносні з Головною (тт. 1–5), Побічною (тт. 6–9) та Заключною (тт. 10–15) партіями. Водночас ступінь їх тематичної контрастності залишається помірною. При опорі на загальні форми руху можна виокремити характерні упізнавані початкові інтонації кожної з тем, наприклад, у темі Головної партії це низхідний октавний стрибок, у Побічній (написаній в домінантовій тональності *Ля* мажор) – висхідний рух від домінанти до тоніки, а в Заклучній (також в *Ля* мажорі) – секвенційний рух з прихованим двоголоссям.

Розробковий розділ (тт. 16–42) починається проведенням матеріалу Головної партії у тональності домінанти, що є типовим для ранніх зразків сонатної форми і свідчить про переважання тонально-функціональної логіки над власне тематичною трансформацією. Подальший розвиток пов'язаний із появою епізоду в паралельній тональності (сі мінор, тт. 28–38), який ґрунтується на фігуративних елементах, спільних для Головної та Побічної партій. Це зумовлює певну інтонаційну єдність матеріалу і водночас обмежує ступінь контрастності розробки, надаючи їй варіантно-розвиткового характеру.

Репризний розділ (тт. 43–64) виявляє характерні риси ранньосонатної форми. Його початок не містить повноцінного проведення Головної партії у її первісному вигляді: натомість переважають узагальнені фігуративні формули руху та окремі трансформовані інтонаційні елементи початкового тематизму. У зв'язку з цим початковий етап репризи доцільно трактувати як переважно тональний, а не тематичний, оскільки саме повернення до основної тональності визначає його структурну функцію. Повноцінне тематичне відновлення пов'язане передусім із матеріалом Побічної (тт. 54–58) та Заключної (тт. 59–64) партій, які в репризі з'являються у відносно стабілізованому вигляді та проводяться в основній тональності Ре мажор, що відповідає загальній логіці сонатної форми. Таким чином, друга частина сонати поєднує риси сформованої тричастинної структури з ознаками раннього етапу розвитку сонатної форми, де провідну роль відіграє тональний план, а тематична диференціація та розробковість ще не набувають повної зрілості. Це зумовлює її проміжний характер між старовинною двочастинною та класичною сонатною формою.

Третя частина сонати (*Andante*, сі мінор) написана у старовинній двочастинній формі з виразними ознаками варіантно-остинатного розвитку, що дозволяє виявити елементи пасакалії. Основна початкова мелодія у скрипки побудована на аріозних наспівних інтонаціях переважно у низхідному русі, що створює елегантний зосереджений характер звучання. Тональний план частини

відповідає типовій для барокової двочастинної форми моделі: перший розділ (тт. 1–19) розгортається від тоніки (сі мінор) у напрямі до паралельної мажорної тональності (ре мажор), тоді як другий (тт. 20–43) забезпечує зворотний рух – від ре мажору до утвердження початкової тоніки. Кожен із двох великих розділів внутрішньо диференціюється на підрозділи (перший – тт. 1–9 і тт. 10–19, другий – тт. 20–29 і тт. 30–43), що відрізняються тематичним матеріалом, однак ця диференціація не набуває різко контрастного характеру: музичний розвиток здійснюється переважно за принципом варіантності, з опорою на спільні інтонаційні елементи.

Особливу роль у формуванні цілісності музичної тканини відіграє басовий голос, який виступає носієм остинатного начала. Його ритмо-інтонаційна формула (тт. 1–8 і далі), що багаторазово повторюється, виконує функцію структурного й семантичного «каркаса» твору, наближаючи частину до пасакального типу мислення. Водночас остинато не має строгої буквальної повторюваності: басова лінія зазнає варіантних змін – як інтонаційних, так і ритмічних, що проявляється у трансформації інтервальної структури, варіюванні метроритмічного рисунка та зміні протяжності (чергування скорочених і розширених варіантів формули). Крім того, вона функціонує у різних тональних площинах, що підсилює відчуття динамічного розвитку в межах відносно стабільної остинатної моделі.

Таким чином, поєднання старовинної двочастинної форми з принципами остинатно-варіантного розвитку формує своєрідний синтез, у якому структурна ясність поєднується з інтонаційною гнучкістю. Це надає частині рис внутрішньої зосередженості та медитативності, водночас забезпечуючи цілісність і безперервність музичного розгортання. Закінчується частина кодою у домінантовій тональності до сі мінору, що посилює відчуття цілісності сонатного циклу.

Четверта частина сонати (*Tempo di Gavotta*) написана у складній тричастинній формі, в якій перший і другий розділи організовані за принципом рондо. Перший розділ (Ре мажор) має схему a-b-a1-c-d-a2. Проведення рефрену

а (тт. 1–9), a1 (тт. 22–29), a2 (тт. 61–69) у тональності Ре мажор чергується з епізодами b (тт. 10–21, Ре мажор), c (тт. 30–45, сі мінор), d (тт. 44–61, Ре мажор–ЛЯ мажор), що створює помірний контраст у межах цілісного інтонаційного поля. Другий розділ *Altro*<sup>44</sup> (тт. 1–45, ре мінор) побудований за аналогічним принципом (e-f-e1-g-e2), але в мінорній сфері, що надає середині частини певного затемнення й розширює образно-тональний діапазон. Третій розділ маркований позначкою *Tempo di Gavotta* і виконує функцію скороченої репризи, в якій відновлюється матеріал рефрену (a3) у початковій тональності Ре мажор, забезпечуючи композиційну завершеність.

Жанрова специфіка гавоту виявляється передусім у чіткій метроритмічній організації та характері руху. Типовими є дводольний метр (2/2) і початок із затакту (дві чверті), що формує впізнаваний «підхоплений» жест. Важливою ознакою є квадратна періодичність із регулярним членуванням на чотиритактові побудови, що забезпечує відчуття впорядкованості та танцювальної симетрії. Мелодика спирається на загальні форми руху з перевагою секундово-терцових інтонацій і невеликих інтервальних кроків, що створює ефект безперервного танцювального кружляння. Акцентуація здебільшого рівномірна, без різких синкопованих зсувів, що відповідає стримано-урочистому характеру гавоту. Фактурно відчутна гомофонно-гармонічна основа з елементами імітаційного двоголосся, які пожвавлюють тканину, не руйнуючи танцювальної ясності. Таким чином, частина поєднує складну формотворчу організацію (різновид тричастинності з рондальними елементами) з чітко окресленими жанровими ознаками гавоту, що забезпечує баланс між композиційною розгорнутістю та танцювальною визначеністю.

---

<sup>44</sup> *Altro* (італ. «інше», «інакше») вказує на зміну характеру, способу викладу або варіанта матеріалу, тобто сигналізує, що подальший розділ відрізняється від попереднього за інтонаційними, фактурними чи тональними параметрами. У бароковій практиці це часто означає перехід до контрастного або варіантного проведення вже відомого тематичного матеріалу, а не появу принципово нової теми. І хоча це скоріше інший спосіб інтонування того ж матеріалу, що цілком відповідає бароковому принципу варіантності, у даному випадку його можна трактувати як окремий розділ форми..

П'ята частина (Menuet, Ре мажор) написана у складній тричастинній формі А В А1 та виявляє чітко окреслені жанрові риси менуету. Серед них – помірний тридольний метр (3/4), переважно квадратна періодичність із регулярним членуванням на чотиритактові побудови, симетричність фразування та виразна танцювальність із характерною легкою, стримано-граційною пластикою руху. Мелодика тяжіє до плавного, кантиленного розгортання з опорою на загальні форми руху, тоді як фактура зберігає прозорість і врівноваженість, властиві стилю галантної танцювальної музики.

Перший розділ (А, тт. 1–49) організований у простій тричастинній формі а-в-а1. Для нього характерні повторна будова, чітка квадратність і танцювальна регулярність. Середній підрозділ (в, тт. 18–33, Ля мажор) виконує функцію похідного контрасту, оскільки базується на трансформованих елементах початкового матеріалу (а, тт. 1–17), не порушуючи інтонаційної єдності. Завершальний підрозділ (а1, тт. 34–49) повертає початковий тематизм у варійованому вигляді, підкреслюючи замкненість мікроформи.

Середній розділ (В, тт. 50–69) вводить новий тематичний матеріал (с), що створює помірний контраст (передусім у реєстрово-фактурному та інтонаційному плані), не виходячи, однак, за межі загального танцювального характеру. Репризний розділ (А1, тт. 70–85) відновлює матеріал початкового розділу (а), забезпечуючи композиційну рівновагу всієї частини.

Особливого значення набуває витриманий бурдонний («волинковий») бас, який формує стабільну гармонічну опору та надає звучанню своєрідного пасторального відтінку. Цей прийом підсилює відчуття статичної рівноваги і водночас оживлює танцювальну фактуру, поєднуючи риси придворного менуету з елементами народно-побутової образності. Таким чином, частина поєднує чітку формальну організацію зі стилістично впізнаваними ознаками менуету, зберігаючи баланс між танцювальною легкістю та структурною впорядкованістю.

**Соната №8 Соль мажор** складається з чотирьох частин. Перша частина (Largo) виконує функцію повільного вступу до циклу та виявляє риси

старосонатної форми. Її композиційна логіка ґрунтується на поєднанні тонального плану двочастинної форми з елементами тематичної диференціації, характерної для раннього етапу становлення сонатного мислення. У структурі першого експозиційного розділу (тт. 1–14) можна виокремити початковий тематичний комплекс, який виконує функцію Головної партії (тт. 1–8) і побудований на початковому висхідному ході від домінанти до тоніки і подальшому чергування пощаблевого і стрибкоподібного руху. У першому розділі він подається в основній тональності Соль мажор, тоді як у другому – переноситься в домінантову сферу (Ре мажор), що свідчить про варіантно-тональне переосмислення тематизму.

Другий тематичний комплекс (тт. 9–14), що поєднує риси Побічної та Заключної партій, має внутрішню двоелементну структуру. Перший його елемент (тт. 9–11) характеризується модулюючим розвитком і спрямований до утвердження домінантової тональності, тоді як другий (т. 12–14) виконує стабілізуючу функцію, закріплюючи досягнуту тональну сферу. Така організація відповідає логіці ранньосонатної форми, де ще не сформована чітка межа між побічною та заключною зонами, а їх функції взаємопов'язані.

У другому розділі (тт. 15–31) відбувається зворотний тональний процес: модулюючий елемент другого тематичного комплексу спрямовується до основної тональності, тоді як стабілізуючий елемент закріплює її. Таким чином, структура частини визначається не стільки контрастом тематичних сфер, скільки їх функціональною взаємодією у межах тонального розвитку. Функція тематичної розробки проявляється на початку розділу (тт. 15–25), де звучать елементи першого комплексу. Ознаки репризи можна спостерігати у повторенні тематичного матеріалу другого комплексу (тт. 26–28 можна трактувати як репризне проведення теми Побічної партії, тт. 29–31 – проведення теми Заключної партії), однак переважання варіантно-трансформаційних процесів підкреслюють приналежність форми до раннього типу сонатної організації, де провідну роль відіграє тональний план, а тематизм функціонує в межах єдиного інтонаційного поля.

Друга частина сонати (*Vivace*, Соль мажор) вирізняється стрімким, динамічним характером і написана у старовинній двочастинній формі. Її композиційна організація ґрунтується на взаємодії двох основних тематичних комплексів (умовно позначених як *a* (тт. 1–11) і *b* (тт. 12–22), які формують інтонаційну основу всього розгортання. Перший розділ (тт. 1–22) презентує ці тематичні елементи без різко окресленого контрасту: вони пов'язані спільними інтонаційними рисами та функціонують у межах єдиного тематичного поля, містять елементи секвенційного руху, що відповідає принципам барокового варіантного розвитку.

Другий розділ (тт. 23–66) являє собою варіантно-трансформаційне продовження матеріалу першого. Тематичний комплекс *a* проходить у модифікованих варіантах у тональності домінанти (тт. 23–30 і тт. 39–52), що відповідає типовому для двочастинної форми руху від тоніки до домінантової сфери. Водночас матеріал *b* (тт. 30–38) зазнає більш активної трансформації: він розгортається у підпорядкованих тональностях (мі мінор), демонструючи гнучкість інтонаційної структури та здатність до варіативного розвитку.

Повернення до основної тональності здійснюється також через трансформоване проведення матеріалу *b* (тт. 54–66), що є показовим для барокової формотворчої логіки: репризність тут не пов'язана з буквальним відтворенням початкового матеріалу, а реалізується через тональне врівноваження та інтонаційно варійоване повернення. Відсутність чітко вираженої тематичної репризи підкреслює приналежність частини до старовинної двочастинної форми, у межах якої провідну роль відіграють процеси безперервного розвитку та варіантності.

Третя частина сонати (*Musette*, *Affettuoso*) написана у формі рондо (*a–b–a1–c–a2*) та вирізняється виразною жанровою специфікою мюзету, що підтверджують пасторальний, ідилічний характер звучання, пов'язаний з імітацією народного інструмента – волинки, а також наявність витриманого органного пункту (бурдону), який створює стабільну гармонічну основу. Типовими є також помірний темп, плавна кантиленна мелодика, орієнтована

на прості інтонаційні формули, та відчуття статичної рівноваги, що поєднується з м'якою танцювальністю. Характерною є також двоплановість в організації фактури: остинатний бас поєднується з рухливою, мелодично виразною верхньою лінією.

Форма частини організована за принципом рондо, де рефрен *a* (тт. 1–8), *a1* (тт. 25–32), *a2* (тт. 41–48) чергується з контрастними епізодами *b* (тт. 9–24), *c* (тт. 32–40), зберігаючи при цьому інтонаційну єдність. Важливу роль у формуванні цілісності відіграє тонічний органний пункт, який проходить упродовж значної частини твору, створюючи характерний «волинковий» ефект, водночас у середньому епізоді з'являється домінантовий органний пункт, що вносить певне тональне напруження, не порушуючи загальної пасторальної атмосфери. Особливістю тематичного викладу є своєрідне «згладження» початку рефрену: композитор уникає чітко окресленого вступу теми, натомість вводить її поступово – через витримані звуки та органічне «вплетення» початкових інтонацій у загальний мелодичний потік (тт. 24–25, тт. 40–41). Такий прийом сприяє безперервності музичного розвитку та підсилює відчуття природності, імпровізаційності звучання. Рефрен у різних проведеннях зазнає незначних варіантних змін, що відповідає бароковій традиції варіантного розвитку і водночас зберігає впізнаваність основного тематичного образу. Таким чином, частина поєднує чітку формальну організацію рондо з характерними жанровими рисами мюзету, створюючи цілісний звуковий образ пасторальної ідилії, заснований на остинатності, варіантності та м'якій мелодичній плинності.

Четверта частина сонати № 8 Соль мажор (Tempo Gavotta, Allegro) написана у складній тричастинній формі, в якій перший і середній розділи організовані за принципом рондо. Її композиційна структура поєднує розгорнутість із чіткою повторністю рефренного типу. Перший розділ у Соль мажорі має схему *a* (тт. 1–7) – *b* (тт. 8–24) – *a1* (тт. 25–32) – *c* (тт. 33–60) – *a2* (тт. 61–69) – *d* (тт. 70–78) – *a3* (тт. 79–86), де проведення рефрену (*a*) чергується з епізодами, що створюють помірний інтонаційно-тональний

контраст. Середній розділ Altri (соль мінор) представляє собою мінорний варіант першого розділу, також побудований за рондальним принципом (e (тт. 1–8) – f (тт. 9–18) – e1 (тт. 19–29) – g (тт. 30–38) – e2 (тт. 39–47) – h (тт. 48–60) – e3 (тт. 61–68), співставлення ладових нахилів поглиблює драматургію фінальної частини сонати. Завершальний розділ (a4, тт. 69–76) виконує функцію репризи, відновлюючи матеріал рефрену в основній тональності Соль мажор і забезпечуючи композиційну завершеність.

Жанрова специфіка гавоту виявляється у низці характерних ознак. Передусім це дводольний метр (2/2) та початок із затакту (чотири восьмих), що формує типовий для гавоту «підхоплений» ритмічний жест. Важливою рисою є чітка квадратна періодичність із регулярним членуванням на чотиритактові побудови, що створює відчуття симетрії та впорядкованості. Мелодика спирається на загальні форми руху з перевагою поступового, секундово-терцового розгортання, що забезпечує ефект безперервного танцювального кружляння. Акцентуація залишається відносно рівномірною, без різких синкоп, що відповідає стримано-урочистому, дещо витонченому характеру гавоту. Фактурно частина тяжіє до гомофонно-гармонічного типу викладу, однак доповнюється елементами двоголосся та імітаційності, які пожвавлюють музичну тканину, не порушуючи її танцювальної ясності і поєднуючи складну формотворчу організацію з чітко окресленими жанровими ознаками гавоту, демонструючи баланс між танцювальною регулярністю та композиційною розгорнутістю.

Загалом можна відзначити, що формотворення у сонатах ор. 1 має перехідний характер: поряд зі старовинною двочастинною формою та інвенційно-фугованими принципами розвитку простежуються ранні ознаки сонатного мислення, зокрема функціональна диференціація тематичного матеріалу та зростання ролі тонального контрасту. Таким чином, сонати ор. 1 Ж.-М. Леклера відображають процес трансформації барокової поліфонічної традиції у напрямі класичної формальної організації, що зумовлює їх значення

як одного з показових явищ перехідного стилю в європейській інструментальній музиці першої половини XVIII століття.

Подальший розвиток сонатної творчості композитора демонструє поступове розширення жанрово-стильового діапазону та поглиблення індивідуальних рис авторського письма. Якщо в сонатах оп. 1 переважає орієнтація на модель сольної скрипкової сонати з *basso continuo*, то в наступних опусах Ж.-М. Леклер звертається до інших різновидів сонатного жанру, індивідуально трактуючи співвідношення поліфонічного та гомофонного мислення, концертності й камерності, французьких та італійських стильових елементів. Водночас зростає технічна складність скрипкової партії, що відображає як виконавську майстерність самого композитора, так і дедалі сильніший вплив італійської віртуозної традиції.

Особливе місце в еволюції сонатної творчості Ж.-М. Леклера посідають тріо-сонати оп. 4, написані у 1730 році. На відміну від сольних сонат, ці твори орієнтовані на камерне ансамблеве музикування та репрезентують іншу грань композиторського мислення митця. Дослідники відзначають, що тріо-сонати були менш віртуозними за сольні сонати та призначалися для ширшого кола виконавців, завдяки чому набули значного поширення в європейській музичній практиці XVIII століття.

Тріо-сонати оп. 4 (за винятком Сонати № 3) складаються з чотирьох частин і тяжіють до моделі корелліївської *sonata da chiesa*. Переважна більшість частин має італійські темпові позначення, тоді як танцювальні жанрові назви трапляються лише епізодично. Відсутність характерних французьких жанрових п'єс, посилення ролі контрапункту та відносна самостійність партії *basso continuo* свідчать про помітне посилення італійського впливу. Водночас ці твори не можна розглядати як просте наслідування корелліївської моделі. Попри домінування італійських композиційних принципів, Ж.-М. Леклер зберігає властиві французькій традиції ясність викладу, вишуканість орнаментики та врівноваженість музичного висловлювання.

Показово, що власне естетичне кредо композитор сформулював у передмові до ор. 4. Звертаючись до виконавців, він застерігає від надмірного захоплення прикрасами та імпровізаційними додатками, наголошуючи на необхідності уникати «плутанини нот», яка здатна спотворити виразність музичного твору. Таке висловлювання можна розглядати як свідчення прагнення композитора до гармонізації двох національних традицій: використовуючи досягнення італійської скрипкової школи, він водночас зберігав прихильність до французьких принципів шляхетності, стриманості та художньої міри.

**6 тріо-сонат Ор. 4**<sup>45</sup> (для двох скрипок і basso continuo)<sup>46</sup> в цілому наслідують модель чотиричастинної церковної сонати (*sonata da chiesa*) (повільно-швидко-повільно-швидко), хоча трапляються деякі варіації. На відміну від сонат А. Кореллі, де друга скрипка часто лише супроводжує першу, Ж.-М. Леклер надає обом скрипкам однаково віртуозні та змістовні партії, а для партії континуо використовуються клавесин та віолончель. Порівнюючи зразки цього опусу з сонатами Ф. Куперена попередніх років, Р. Сміт зазначав, що «Леклер набагато більш італійський у своїх фігураціях та має інший підхід до соковитих акордів. Ніколи не рутинний з контрапунктними епізодами, які є настільки логічними елементами тріо-сонати, що можуть здивувати ... справжньою фугатною майстерністю» [179, с. 345].

Доступна версія нот даного циклу на відкритих ресурсах викладена в транскрипціях різних композиторів і виконавців, зокрема соната №1 – у редакції Гельмута Маєвського (Helmut Majewski), соната №2 – у транскрипції Альфреда Моффата (Alfredo Moffat), соната №3 – в авторській версії, соната №4 – у транскрипції Клода Круссарда (Claude Crussard, тут партія basso continuo перекладена для фортепіано, яка включає партію віолончелі), а соната №6

<sup>45</sup> Ноти сонат ор.4 див. [https://imslp.org/wiki/6\\_Trio\\_Sonatas,\\_Op.4\\_\(Leclair,\\_Jean-Marie\)](https://imslp.org/wiki/6_Trio_Sonatas,_Op.4_(Leclair,_Jean-Marie))

<sup>46</sup> Партія basso continuo у XVIII столітті могла виконуватись не одним, а групою інструментів, і включати, наприклад, мелодичний басовий інструмент (віолончель, віола да гамба тощо) та гармонічний інструмент (клавесин або орган), тобто три партії виконуються чотирма виконавцями.

представлена у версії Роберта Тенента (Robert D. Tennent). Зауважимо, що ноти сонати №5 відсутні, а соната №6 представлена лише двома частинами (Адажіо і Гавотом). Доступність творів циклу в різних редакціях свідчить про тривалий інтерес виконавців та видавців до сонатної спадщини Ж.-М. Леклера. Водночас відсутність єдиного повного академічного видання окремих сонат, а також існування численних транскрипцій і редакторських адаптацій ускладнюють питання текстологічної достовірності джерел. Особливо це стосується партії *basso continuo*, яка в багатьох сучасних виданнях зазнає суттєвого переосмислення відповідно до виконавських потреб.

**Тріо-соната ор. 4 №1** ре мінор складається з чотирьох частин. Перша частина Сонати (*Adagio*, ре мінор) написана у жанрі пасакалії, яка є однією з характерних різновидів барокової варіаційної форми з притаманним їй урочисто-трагічним характером, повільним темпом, тридольним метром, мінорним ладом і формою варіацій на басса остинато з первісним викладом одноголосної теми в басу. Її композиційною основою виступає *basso ostinato* – повторювана басова формула, яка має функцію гармонічної і структурної основи частини. Усього тема має сім проведень, які можна згрупувати у три розділи: експозиційний (перше–третє проведення), розвивальний (четверте–п’яте проведення) та репризний (шосте–сьоме проведення). Така організація демонструє поєднання варіаційного принципу пасакалії з рисами тричастинної драматургії.

Експозиційний розділ (тт. 1–13) охоплює перші три проведення теми у тональності ре мінор. У першому проведенні теми (тт. 1–4) експоновано основний тематичний матеріал частини. Остинатний бас у виконанні *basso continuo* представляє собою пощаблевий рух вгору в діапазоні октави і виконує функцію гармонічного каркасу. Стабільність та поступальність руху поєднана з драматизмом висловлення (допоміжні стрибки на октаву, складний підйом вгору з невеликими «відкатами» у вигляді допоміжних нот тощо). Особливістю трактування Ж.-М. Леклером жанру пасакалії полягає в тому, що бас вже при першому проведенні супроводжує мелодична лінія, основана на пощаблевому

русі, ускладненому допоміжними нотами і стрибками. Особливістю фактурної організації є темброве варіювання тематичного матеріалу: у першому проведенні основна мелодія звучить у партії basso continuo (у виконанні клавесину), тоді як у наступних проведеннях вона послідовно передається до партій першої (друге проведення тт. 5–9) та другої скрипок (третє проведення – тт. 10–13). Така зміна регістру і тембрового носія теми сприяє поліфонізації фактури, зміні функції теми, яка у виконанні скрипок на октаву вище стає солюючим голосом (на противагу супроводжувальній функції у першому проведенні) та поступовому збагаченню звукового простору. Відзначимо нарощування фактури у третьому проведенні, де вже дві скрипки звучать разом з basso continuo.

Розвивальний розділ (четверте і п'яте проведення, тт. 14–17 і тт. 18–21) характеризується тональним відхиленням у Фа мажор, що створює контраст до початкової мінорної тональності. У цьому епізоді композитор використовує прийом інтонаційної трансформації: замість буквального повторення теми у партіях скрипок з'являються її окремі мотивні елементи, які піддаються варіаційному переосмисленню за допомогою секвенційного руху, поділу на мікромотиви та утворенню нових фактурних комбінацій. Така робота з тематичним матеріалом посилює відчуття динамічного розвитку в межах басової формули, водночас остинатний бас викладений не в основному вигляді, а у дзеркальному проведенні (тобто пощаблевому русі вниз).

Репризний розділ (шосте і сьоме проведення, тт. 22–25 і тт. 26–29) позначений поверненням до початкового вигляду теми в ре мінорі. Тут відновлюється первісний інтонаційний та гармонічний баланс, що виконує функцію композиційного підсумку. Після тонального та фактурного розвитку середнього розділу повернення до вихідного тематичного матеріалу сприймається як узагальнення попереднього процесу варіаційного розгортання. Завершує частину невелика Кода (тт. 30–33), яка закінчується каденцією на домінанті. Загалом перша частина сонати демонструє характерну для барокової музики модель варіаційної форми на основі остинатного баса, де

повторювана формула поєднується з поступовою інтонаційною, фактурною та тембровою трансформацією тематичного матеріалу.

Друга частина Сонати (*Allegro ma non troppo, re мінор*) є однотемною триголосною фугою, побудованою за принципом стретного розвитку. Використання фугатної техніки у камерному ансамблевому жанрі є показовим як для стилю композитора загалом, так і для цього опусу тріо-сонат. Інтонації основної теми слугують джерелом для подальшого розвитку фуґи. Тема відзначається чіткою ритмічною організацією та виразним інтонаційним контуром (стрибок на октаву змінюється поступальним півтоновим низхідним рухом), що забезпечує її впізнаваність у різних голосах. Завдяки лаконічності й структурній визначеності (з кінця третього такту починається протискладення, побудоване на пощаблевому секвенційному русі) тема є придатною до різноманітних поліфонічних перетворень і комбінувань.

Експозиційний розділ (тт. 1–13) побудований за традиційним принципом послідовного вступу голосів. Тема вперше з'являється у партії першої скрипки, з т. 6 починається перша інтермедія (побудована на матеріалі протискладення), а з т. 8 тема звучить у викладі *basso continuo*, що формує триголосну поліфонічну фактуру. У т. 10 можна відзначити стретний виклад (часткове накладання тематичних вступів, коли новий голос вступає з темою ще до завершення попереднього проведення) тем у партіях другої скрипки (варіант без початкового октавного стрибка) та у партії першої скрипки (що є додатковим експозиційним проведенням теми у домінантній тональності). Подібна організація тематичного матеріалу створює ефект ущільнення музичної тканини та активізує поліфонічну взаємодію голосів.

Розробковий розділ (тт. 14–58) є досить розгорнутим і характеризується подальшим розвитком тематичного матеріалу. Починається він з другої інтермедії (тт. 14–19), за якою слідує стретне проведення тем у т. 19 у *basso continuo* і другої скрипки (зауважимо тут виклад неповної теми), і з т. 22 проведення теми у партії першої скрипки. Внаслідок стретних проведенень вступи теми розташовуються на мінімальній часовій дистанції один від одного,

що сприяє зростанню напруженості та інтенсифікації поліфонічного руху. Окрім цього, у розробці з'являються мотивні інтонації теми у видозміненому вигляді варіаційні модифікації та секвенційні побудови, що розширюють інтонаційний потенціал початкового матеріалу. Третя інтермедія (тт. 25–29) викладена у Фа мажорі і приводить до ре мінорного епізоду у розробці (тт. 30–42, ре мінор), побудованому в цілому на загальних формах руху. Водночас тут можна відзначити використання елементів теми (другий елемент у т. 41–44 в партії скрипок. З т. 45 в партії basso continuo відбувається проведення теми, яке змінюється четвертою інтермедією (тт. 48–58, соль мінор), побудованою на інтонаціях протискладення.

Лаконічний репризний розділ (тт. 59–69) починається зі стретного проведення теми в основній тональності у партіях першої і другої скрипки, відзначається поверненням до тональної стабільності та узагальненням попереднього розвитку, а послідовне нашарування тематичних проведень створює густу поліфонічну фактуру та підсилює драматургічний ефект фінального розгортання. Завершальний етап фуґи становить кода (тт. 64–69), побудована на матеріалі протискладення, яке проводиться у вигляді неточного канону. Загалом друга частина сонати демонструє майстерне володіння композитором поліфонічною технікою, зокрема використання стретних проведень як одного з головних засобів розвитку. Така організація музичного матеріалу свідчить про глибоке засвоєння композитором традицій барокової поліфонії та водночас про їх творче переосмислення у контексті камерно-ансамблевого письма.

Третя частина (Largo, Сі-бемоль мажор) написана у старовинній двочастинній формі, що була типовою для барокових танцювальних жанрів. За своїми метроритмічними та інтонаційними характеристиками ця частина виявляє жанрові ознаки сарабанди (про що може свідчити повільний темп, характер ходи, тридольний метр 3/4 та акцент на першій і другій долях такту), одного з найвиразніших танців барокової сюїти. Водночас композитор наповнює танцювальну основу значно ширшим емоційним змістом,

поєднуючи урочисту атмосферу з елементами внутрішнього драматизму. Форма частини складається з двох великих розділів, кожен із яких завершується кадансовим підсумком. Перший розділ (тт. 1–29) виконує експозиційну функцію: тут формуються основні інтонаційні та ритмічні характеристики музичного матеріалу. Другий розділ (тт. 30–52) розвиває початкові інтонації, водночас повертаючи музичний рух до початкової тональної опори.

Музика передає відчуття внутрішньої зосередженості та стриманої урочистості, що підкреслює хоральна фактура та виразні ораторсько-декламаційні інтонації. Разом із тим у цій частині відчутним є драматичний підтекст, що виходить за межі суто танцювальної стилістики. Мелодичні інтонації, гармонічні послідовності та фактурна щільність створюють відчуття внутрішньої емоційної напруги. Подібне поєднання танцювальності й драматизму можна розглядати у світлі барокової теорії афектів, відповідно до якої музика мала виражати певний емоційний стан або психологічний настрій. У цьому контексті третя частина сонати може інтерпретуватися як втілення зосередженого, споглядального афекту, близького до настроїв благородної скорботи або стриманої патетики. Третя частина сонати демонструє характерне для барокової епохи поєднання танцювальної жанровості та глибокої емоційної експресії. Використання форми старовинної двочастинної сарабанди поєднується з елементами драматичного розвитку та афектної виразності, що надає цій частині особливої художньої ваги в межах усього циклу.

У Четвертій частині сонати (*Allegro, re* мінор) продемонстрований синтез поліфонічного та гомофонно-гармонічного мислення, що виявляється у поєднанні рис фуґи та сонатної форми. Такий тип формоутворення є характерним для пізньобарокової та ранньокласичної інструментальної традиції, де поліфонічна техніка співвідноситься з функціонально-гармонічною логікою циклу. Експозиційний розділ (тт. 1–39) може бути інтерпретований крізь призму фуґи і сонатної форми. Перше проведення теми

фуги з протискладенням (тт. 1–7) у викладі першої скрипки може трактуватись і як Головна партія, утворюючи основну тональність ре мінор і задаючи інтонаційно-тематичне ядро всієї частини, де використання рівних шістнадцятих тривалостей символізує динаміку руху. Автентична реальна відповідь (тт. 8–13) у партії другої скрипки доповнена іншим протискладенням (у двоголосному викладі). Після невеликої інтермедії (тт. 14–18) відбувається експонування нового тематичного матеріалу, що можна трактувати як Побічну партію (тт. 19–23, ре мінор), яка має чітко окреслений інтонаційний контур (низхідні секундові інтонації «зітхання» із характерним ритмічним імпульсом із затакту до сильної долі). Друга експозиційна інтермедія (тт. 24–28) приводить до появи Заключної партії (тт. 29–39), тематичний матеріал якої базується на інтонаціях Побічної партії. Цей епізод виконує функцію завершення експозиційного розділу, водночас підкреслюючи поліфонічну природу тематизму.

У розробці (тт. 40–77) відбувається активна тематична робота: тема фуги у неповному викладі проводиться спочатку у тональності Фа мажор у першій і другій скрипках (тт. 40–44), що відповідає принципам тонального контрасту. Поряд із цим використовується матеріал заключної партії (партія *basso continuo*, тт. 46–50), який піддається варіаційному та секвенційному розвитку, посилюючи динаміку розгортання. Проведення теми в тональності ля мінор (тт. 61–77) приводить до наступного розділу форми.

Реприза (тт. 78–133) характеризується складнішою тональною організацією. Головна партія повертається в основній тональності ре мінор (тт. 78–85), тоді як Побічна (тт. 86–89 у партії першої скрипки, одночасно Головна партія у *basso continuo*) та Заклучна (тт. 91–100) партії спочатку подаються у субдомінантовій сфері (соль мінор), що є відхиленням від класичної сонатної норми і свідчить про барокову свободу тонального мислення. Після неповного проведення Головної партії (тт. 101–103, соль мінор, тт. 107–109 ре мінор) Заклучна партія (тт. 110–116) з'являється в основній тональності, забезпечуючи остаточну тональну стабілізацію.

Кода (тт. 117–133) підсумовує розвиток, поєднуючи поліфонічні та тематичні елементи: вона побудована на канонічній секвенції першого розряду, що походить від теми фуґи, та включає другий елемент побічної партії. Це створює ефект узагальнення тематичного матеріалу і підкреслює єдність форми. Таким чином, четверта частина сонати є яскравим прикладом синтетичної форми, у якій поліфонічні принципи фуґи органічно поєднуються з функціональною логікою сонатного *allegro*, утворюючи складну та цілісну драматургічну конструкцію, а нетиповість репризного розділу (субдомінантова репрезентація побічної партії) засвідчує домінування поліфонічної логіки над класичною тональною нормативністю, що є показовим для перехідного стилю. Як зазначає в огляді на виконання сонат Р. Сміт, третя соната ор. 4 «втільює всю майстерність Леклера: контрапункт, і легкий, і серйозний, і винятковий шарм в арії, ніжно пасторальний за характером із властивими йому бурдонними звучаннями, але абсолютно вишуканий у приємних лініях вище. Це поєднання не лише французького шарму з італійською хроматикою, але й ідеальний синтез контрастних елементів, що підносить цю сонату на вершину серед камерної музики свого часу» [179, с. 345].

**Тріо-соната ор. 4 №2** Сі-бемоль мажор складається з чотирьох частин, композиційний цикл тяжіє до типу *sonata da chiesa* з чотиричастинною структурою (повільна – швидка – повільна – швидка), що відповідає усталеній бароковій традиції. Водночас у межах цієї моделі Ж.-М. Леклер реалізує власну стилістичну програму, де поліфонічна логіка поєднується з декоративною елегантністю.

Перша частина (*Adagio*) написана у старовинній двочастинній формі і має урочистий, стримано-патетичний характер, що наближає твір до моделі *sonata da chiesa*. Мелодика насичена пунктирними ритмами та декламаційними інтонаціями, що відсилають до французької увертюрної стилістики, однак у даному варіанті вона втілена у благородно-ліричному аспекті. Відкриває частину вступ *basso continuo* (тт. 1–4), де у партіях віолончелі і клавесина звучать елементи основного тематизму, тобто матеріал (висхідні пунктирні

ходи по звуках тризвуку і секстакорд, низхідний пощаблевий рух з пунктирами тощо). Виклад основного матеріалу першого розділу форми (тт. 5–10) у партії скрипок відбувається з використанням прийомів поліфонічної техніки, оскільки виклад теми, яка побудована на русі низхідного тетракорда (тт. 5–8) в канонічній імітації (друга, перша скрипки і basso continuo відповідно). Типовим є прийом імітаційного входу другої скрипки в наступній долі такту, що формує поліфонічний діалог. У тактах 7–8 звучить знайомий зі вступу матеріал (елемент висхідного пунктирного руху акордовими звуками у поєднання з низхідною пощаблевою мелодією) у канонічному квартовому проведенні.

Другий розділ (тт. 11–24) першої частини сонати побудований на матеріалі вступу і має розвивальний характер, хоча можна зауважити висхідний і низхідний рух тетракордами у тт. 17–19. Для цього розділу характерні відхилення у сферу домінантової (Фа мажор) і паралельної (соль мінор) тональностей, хоча в цілому гармонічна мова спирається на ясну тональну опору Сі-бемоль мажор. Тематичний матеріал басового голосу вступу викладений у партії скрипок, а його елементи пронизують усю фактуру твору. Скрипкові партії ведуть імітаційний діалог, часто перехреснюючись у регістрах, частим є використання затримань. Кода (тт. 25–29) побудована на основному тематичному матеріалі (у тт. 27–28 точний повтор матеріалу тт. 7–8), відзначимо активну роль basso continuo в кадансовому підкресленні, а також завершення частини аттасса. Загалом функцію першої частини можна трактувати як риторичне «вступне слово», що окреслює афект благородної стриманості.

Друга частина (*Allegro ma non troppo*, Сі-бемоль мажор) – динамічна подвійна fuga з спільною експозицією. Тут посилюється вплив італійської традиції (передусім корелліївської). Експозицію fugи (тт. 1–14) відкриває виклад теми у першій скрипці, яка ґрунтується на висхідному русі акордовими звуками, а також стрибках на широкі інтервали у ритмічних формулах (поєднання восьмих і шістнадцятих тривалостей) і послідовностях,

що створюють поступальний імпульс. У т. 2 вступає друга тема, яка експонує моторику секвенційно-пошаблевого руху шістнадцятими тривалостями. У наступному проведенні (тт. 6–9) теми викладені у домінантовій тональності. Хоча партії скрипок «міняються місцями» у проведенні тем, їхнє співвідношення залишається незмінним. Завершує експозицію проведення першої теми у партії basso continuo (тт. 10–13) та відхилення у паралельну тональність соль мінор.

Розвивальна частина фуги (тт. 15–51) починається с першої інтермедії (тт. 15–21), основним матеріалом якої є секвенційний розвиток елементів першої теми. Друге проведення (тт. 22–32) відбувається переважно у ре мінорі (у т. 23 ненадовго з'являється Фа мажор) і починається з другої теми у партії basso continuo (тт. 22–25), потім у першій скрипці (тт. 27–29), водночас перша тема звучить також у партії basso continuo (тт. 31–32), потім у першій скрипці (тт. 27–29). Невелика друга інтермедія (тт. 33–34) виконує функцію зв'язки і через відхилення у фа мінор, Соль мажор, приводить до наступного проведення, яке предствлене звучанням другої теми у партії basso continuo в до мінорі (тт. 35–37). Третя інтермедія (тт. 38–47) продовжує розвиток елементів другої теми у до мінорі. Лаконічне проведення першої теми у партії другої скрипки в Мі-бемоль мажорі (тт. 48–49) змінюється четвертою інтермедією (тт. 50–51), яка є переходом до наступного розділу форми. Реприза (тт. 52–63) починається з проведення першої і другої тем в основній тональності (тт. 52–55) і завершується розгорнутою кодою (тт. 56–63), основним прийомом розвитку в якій є канончний і секвенційний прийоми. Закріпленням тематичної основи цієї частини є фінальне проведення першої теми фуги в унісон всіма трьома партіями виконавців.

Загалом друга частина сонати постає як драматургічний центр циклу, у якому принцип подвійної фуги реалізується з винятковою композиційною цілісністю. У тематичному матеріалі закладено поєднання декламаційної рельєфності та безперервної рухливості, що створює внутрішню динаміку всієї частини. Розробкова зона вирізняється активною модуляційною

драматургією та послідовним перерозподілом тематичного матеріалу між усіма голосами, включно з *basso continuo*. Важливо, що басова партія не обмежується гармонічною функцією, а набуває повноцінної тематичної ролі, що підсилює поліфонічну рівновагу. Інтермедії не є лише з'єднувальними епізодами, а становлять зону активного тематичного перетворення, передусім через секвенційний розвиток мотивних елементів обох тем. Реприза повертає слухача до основної тональності, забезпечуючи структурну завершеність, тоді як кода з канонічними та секвенційними прийомами концентрує поліфонічну енергію. Кульмінаційне проведення першої теми в унісон усіма партіями виконує функцію тематичного та драматургічного підсумку, підкреслюючи монолітність і конструктивну логіку форми. У цій частині продемонстроване зріле володіння Ж.-М. Леклером поліфонічною технікою при збереженні характерної для французької інструментальної культури ясності фактури та інтонаційної вишуканості.

Третя частина (*Andante cantabile*, соль мінор) очікувано могла би бути ліричним центром сонати, однак форма фуги з елементами гомофонної фактури і танцювальної жанровості демонструють оригінальний підхід композитора до трактування функції цієї частини. Починається fuga (тт. 1–9) з викладу теми першою скрипкою у перших двох тактах, відповіді у партії другої скрипки та проведення у партії *basso continuo* з третього такту. Попри переважно контрапунктичну організацію форми, вже на початку частини можна виявити виразні ознаки жанрової стилізації сициліани (мінорний лад, метр 12/8, пунктирна інтонаційна формула теми та її хвилеподібний розвиток), які у поєднанні з повільним темпом і авторськими вказівками (*cantabile*, *espressivo*) формують лірично-пасторальний афект. Таким чином, у даному випадку спостерігається характерний для Ж.-М. Леклера синтез поліфонічної техніки з італійською танцювальною семантикою. Перша експозиційна інтермедія (т. 4–7) побудована на елементах теми, цікавим тут є використання домінантового органного пункту та викладена паралельними голосами мелодія теми у т. 6, яка у т. 7 продовжується додатковим проведенням теми у

домінантовій тональності. Привертає увагу й наявність контрекспозиції у тт. 8–9, де тема викладена відповідно в домінантовій тональності у першій скрипки та basso continuo та в основній тональності у партії другої скрипки.

Розробка (тт. 10–24) починається з другої інтермедії (тт. 10–15), у якій поряд з початковим пунктирним мотивом використовується пощаблевий низхідний рух (характерний для другої половини теми). Також у цій інтермедії спостерігаємо відхилення у Фа мажор і Сі-бемоль мажор. У т. 15 такту відбувається парне проведення теми у basso continuo і партії другої скрипки. В основі розгорнутої третьої інтермедії (тт. 16–24), яка є кульмінацією частини (високий емоційний тонус, ущільнена фактура, динаміка forte), лежать початкові інтонації теми фуги.

Реприза (тт. 25–29) починається з проведення теми в домінантовій тональності (в партії basso continuo) і продовжується четвертою інтермедією (тт. 25–27) в соль мажорі. Фінальне проведення теми в основній тональності (т. 29) завершується кодою Adagio (т. 30) на домінанті. Загалом у третій частині попри танцювальність можна відзначити кантиленний характер мелодики, широке використання орнаментальних прикрас (тріолі, морденти, форшлаги тощо), що відсилають до французької традиції, інтонаційне спрямування до секундових зворотів (що формують інтимну, камерну атмосферу), значну роль субдомінантових барв та відхилень у споріднені тональності.

Фінальна частина (Allegro, Сі-бемоль мажор) має динамічний характер і написана в ранній сонатній формі з недиференційованим тематизмом (ускладненій поліфонічною логікою викладу тематичного матеріалу). Експозиція (тт. 1–27) починається з викладу основного тематичного матеріалу, де поєднуються низхідний секундовий рух із хроматичним прохідним тоном та подальше арпеджоване розгортання звуків тонічного тризвуку, що завершується утвердженням основного тону (тт. 1–2). Цей утверджувально-декламаційний жест завершується октавним стрибками у поєднанні з пощаблевим рухом (тт. 3–5). У наступних тт. 6–9 переважають стрибки на нони і децими з акцентом на другій долі такту і цей другий елемент

тематичного матеріалу буде активно розвиватись упродовж всієї частини. Також треба зауважити імітаційність у викладі початкового елемента теми партією basso continuo (тт. 1–2), а також характерний стакатний рух терціями (тт. 6–8 у партії basso continuo), який також отримує розвиток, і може трактуватись як третій тематичний елемент. Отже, тематичний матеріал (викладений у головній тональності) складається з декількох елементів, які будуть пізніше розвинуті. Друге експозиційне проведення тематичного матеріалу (тт. 14–25) представляє одночасне звучання усіх тематичних елементів (тт. 14–17, перший у партії першої скрипки, другий – у партії другої скрипки і третій у партії basso continuo) з подальшим їх викладом у інших партіях (тт. 18–25), що завершується в паралельній тональності соль мінор.

Розгорнута розробка (тт. 28–85) складається з двох розділів. Перший (тт. 28–58) починається одночасним викладом трьох елементів у тональності Фа мажор з подальшим відхиленням в ре мінор та розробкою інтонацій усіх трьох елементів. Привертає увагу співставлення тональностей ре мінор – Сі-бемоль мажор у тт. 47–48, адже у наступному розділі розробки воно повториться на іншій висоті. Другий розділ розробки (тт. 59–86) починається в до мінорі і представляє собою повтор першого розділу, де перший фрагмент повторюється неточно (порівняймо тт. 28–47 і тт. 58–72), а другий точно (тт. 48–57 і тт. 73–85) з таким же співставленням тональностей до мінор–Ля бемоль мажор. Реприза (тт. 86–115) повертає нас в головну тональність, де по чергово викладені другий і перший елемент (зауважимо елементи дзеркальності), а третій не представлений. Кода (тт. 106–115) побудована на тематичному матеріалі першого і другого елементів і закінчується урочисто-повільним утвердженням Сі-бемоль мажору у *Lento* останніх двох тактів.

Отже, фінал сонати представляє собою тричастинну побудову з експозицією, розробкою та репризою. Проте відсутність нормативної тональної схеми в експозиції (руху від тоніки до домінанти або паралельної тональності) варіантний принцип і секвенційна логіка розвитку тематизму не дозволяє трактувати її як класичну сонатну форму. З огляду на наявність

модуляційної розробки та репризного повернення матеріалу можна говорити про ранню сонатну форму, драматургія якої будується не на конфлікті двох тем, а на тонально-модуляційному русі та варіантному розвитку одного тематичного ядра. Ритмічна енергія (активний рух шістнадцятими, підкреслена дводольність, акценти, *staccato*) та поліфонічні прийоми (здебільшого імітації) створюють відчуття поступального руху, водночас стабільний гармонічний план з опорою на паралельність тональностей та головна мажорна тональність акцентує світлий, урочистий характер фіналу сонати. Рівноправність двох скрипкових партій, ясність тональної організації та інтонаційна концентрованість тематизму демонструють високий рівень композиторської майстерності митця.

**Тріо-соната ор. 4 №3** ре мінор вважається одним із найбільш драматичних зразків камерної музики Ж.-М. Леклера. На відміну від першої сонати циклу, вона вирізняється більшою інтенсивністю та використанням технічних новацій, а також містить описову, пасторальну «Арію»<sup>47</sup>.

Перша частина *Andante, molto cantabile* (також є варіант редакції з темпом *Adagio*), ре мінор, 3/4, написана у старовинній двочастинній формі і викликає асоціації з урочистим вступом, своєрідною французькою оперною увертюрою, збагаченою італійським впливом у вигляді виразної кантабільності. Цьому сприяє специфіка тематичного матеріалу першого розділу (тт. 1–19), який викладений у неквапливому русі, насичений великою кількістю пунктирів та «ораторських» інтонацій, Леклер використовує широкі інтервальні стрибки та затримання, що створюють відчуття напруги і величі.

---

<sup>47</sup> За формальною структурою ця соната належить до типу *sonata da chiesa* (церковна соната). Хоча Ж.-М. Леклер писав її для світського музикування (паризьких салонів та *Concert Spirituel*), він дотримувався канону, встановленого Арканджело Кореллі. Про це свідчить чотиричастинний цикл, послідовність темпів (повільно – швидко – повільно – швидко) і фугатна друга частина, адже наявність імітаційної поліфонії у другому *Allegro* була головною ознакою «церковного» стилю (на противагу танцювальним сюїтам у *sonata da camera*). Це підтверджують абстрактні назви частин, тобто лише темпові позначення (*Adagio, Allegro*) замість назв танців (алеманда, куранта).

Другий розділ (тт. 20–44) починається в тональності Фа мажор і через ля мінор приходить в основну тональність ре мінор. Ця частина побудована на ідентичному матеріалі і розвиває основний образ. У багатогосному викладі матеріалу першої частини тріо-сонати двома скрипками, віолончеллю і клавесином широко використовуються такі поліфонічні прийоми як точні і неточні імітації (упродовж всього викладу матеріалу), канонічне проведення тем, поєднане з неточним дзеркальним викладом (тт. 10–15), канонічна секвенція першого розряду (тт. 20–27) тощо. Завершується частина гомофонно-гармонічною каденцією.

Друга частина Allegro представляє собою стрімку триголосну подвійну фугу з сумісною експозицією тем і вирізняється цілісністю, динамічною спрямованістю та виразною бароковою риторичною експресією. У першому такті у викладі першої скрипки звучить напружена драматична перша тема, яка представляє собою квінтово-секстовий хід вгору з акцентуванням першого звуку (завдяки повторенням) і поступове заповнення стрибка низхідними секундовими інтонаціями (використання нижнього допоміжного звуку). З відступом у половину такту у партії другої скрипки викладена друга тема, яка побудована на інтонаціях низхідних хроматичних секунд з октавними стрибками у завершенні. У третьому такті звучить тональна автентична відповідь до першої теми і реальна автентична відповідь до другої теми. Повторний виклад тем (без інтермедії) відбувається у такті 6.

Перша інтермедія, яка починається у т. 11 і побудована на інтонаціях низхідних секунд та октавних стрибках, приводить до Розробки (розвивальної частини) (тт. 14–43) Виклад тем відбувається у паралельній тональності Фа мажор (т. 14–18), друга інтермедія (т. 19–28) побудована на елементах першої теми (квінтовий стрибок, стрімкий пощаблевий рух). Наступний виклад тем (тт. 24–27) завершується невеликою зв'язкою (т. 28), що приводить до наступного викладу тем в Ля мажорі (тт. 29–32), Соль мажорі (тт. 33–37) і третьої інтермедії (тт. 38–43), особливістю якої є розвиток початкового елемента першої теми у нижньому голосі. Лаконічна реприза (тт. 44–46)

починається в основній тональності ре мінор і досить швидко переходить в Коду (тт. 47–52), тематичною основою якої стають інтонації першої теми.

Вже на рівні тематизму у цій частині закладено поєднання стрибкової декламаційності й пощаблевої, зокрема хроматичної, напруги і сумісна експозиція формує це своєрідне «конфліктне інтонаційне поле» частини. Подальший розвиток демонструє логічно вибудовану тональну драматургію, водночас інтермедії не є нейтральними вставками, а активно трансформують тематичний матеріал, базуючись на ключових елементах першої теми (квінтовий імпульс, стрімкий поступеневий рух), що забезпечує єдність форми. Композитор досягає драматичної напруги не стільки через масштабність форми, скільки через інтенсивність поліфонічного розвитку й інтонаційну концентрованість матеріалу. Також відзначимо рівноправність голосів, де обидва виконавці виконують складні пасажі та подвійні ноти, що було візитівкою Ж.-М. Леклера.

Третя частина *Andante pastorale* (також зустрічається варіант темпу *Allegro ma raso*, ре мінор, 6/8) є ліричним центром сонати та втілює благородний, дещо меланхолійний характер. Тут можна відзначити переважно аріозний тип інтонаційності, поєднаний із розвиненою рондальною організацією матеріалу. Жанрове означення *Aria* зумовлює перевагу співучої, вокально орієнтованої мелодики, що реалізується у чіткій періодичності, симетрії фразування та інтонаційній виразності тематизму.

Тричастинна форма  $A B A^1$  ускладнюється внутрішньою рондальністю (перший і другий розділи). Така організація свідчить про синтез різних композиційних принципів – варіаційності, рондо та строфічності, що є характерною ознакою перехідного стилю першої половини XVIII століття.

Розділ А (тт. 1–48) написаний в ре мінорі і представляє собою рондо типу  $aba^1ca^2$ . Рефрен а (тт. 1–8) має експозиційну функцію, формуючи інтонаційно-семантичне ядро всієї частини. У тематизмі рефрену переважає співучо-аріозний тип мелодики з підкресленою тридольністю, чітка періодичність і ясне фразування, гармонічна опора на тоніко-домінантові співвідношення.

Фактура тяжіє до гомофонно-гармонічної з елементами імітаційності у внутрішніх голосах. Епізод *b* (тт. 9–20) має контрастно-розвивальний характер і в цілому тут можна відзначити більш рухливу ритміку. Завдяки секвенційному розвитку відбувається відхилення у Фа мажор. Рефрен *a1* (тт. 21–29) є варіантним поверненням тематичного матеріалу рефрену, а повернення в основну тональність підтверджує тонічну стабільність. Епізод *c* (тт. 30–40) написаний в тональності ля мінор, побудований на неточних імітаціях у партії першої, другої скрипок та basso continuo та розширює масштаб першого розділу, надаючи йому рондальної завершеності. Рефрен *a2* (тт. 41–47) має кадансово-завершальну функцію та виконує роль заключної стабілізації, остаточно утверджуючи ре мінор.

Розділ В (тт. 48–97) написаний у однойменній мажорній тональності Ре мажор і формі рондо *d e d1 f d2*. Контрастний середній розділ виконує функцію тонально-семантичної опозиції, переходячи у паралельну мажорну сферу (*D-dur*), що є типовим прийомом барокової драматургії. Рефрен *d* (тт. 48–55) експонує овий тематичний матеріал, який має більш світлий характер, і відзначається активною моторикою. Він інтонаційно відрізняється від мінорного матеріалу першого розділу відсутністю стрибків та переважним пощаблевим рухом. Епізод *e* (тт. 56–64) побудований переважно на секвенційному розвитку. Повернення рефрену *d1* (тт. 65–72) фіксує збереження тональної опори в Ре мажорі. Наступний епізод *f* (тт. 73–89) вирізняється використанням фігураційного розвитку та більш віддаленим тональним відхиленням в сі мінор, що посилює контраст. Заключне повернення рефрену *d2* (тт. 90–97) в Ре мажорі сприяє завершеності середнього розділу. Загалом розділ В постає як самостійне рондо в мажорній сфері, що створює яскравий ладово-тональний контраст до крайніх частин. У розділі *A<sup>1</sup>* (тт. 98–106), який представляє собою скорочену репризу, відбувається повернення в основну тональність. Загалом у цьому розділі *a3* (тт. 98–106) відтворюється лише тематичний матеріал рефрену, натомість відсутні розгорнуті епізоди.

У цілому, дана частина репрезентує синтез барокової рондальної варіантності, аріозно-строфічного мислення і ранньокласичних тенденцій до функціональної ясності форми, що дозволяє трактувати її як приклад перехідного типу формотворення, характерного для стилю Жана-Марі Леклера, де поєднуються принципи сюїтності, рондо та варіаційної організації тематизму.

Четверта частина сонатного циклу (ре мінор, 3/2) являє собою зразок стилізованого танцювального жанру сарабанди, що посідає важливе місце в бароковій інструментальній традиції. Її інтерпретація у даному творі поєднує риси старовинної танцю з індивідуалізованим інтонаційно-фактурним мисленням композитора. Написана у старовинній двочастинній формі з репризною повторністю кожного розділу та гармонічною логікою T–D D–T. Обидві частини утворюють завершену тонально-гармонічну конструкцію. Перша частина А (тт. 1–8) має експозиційну функцію і характеризується утвердженням основної тональності (ре мінор). Метроритмічна організація відповідає жанровій моделі: тридольний розмір із акцентуацією другої долі, що створює ефект внутрішньої напруги й стриманої урочистості. Мелодика має аріозно-декламаційний характер, із переважанням поступеневого руху та орнаментальних прикрас, водночас фактура тяжіє до гомофонно-гармонічного типу з елементами поліфонізації (секвенційний рух, імітації). Закінчується перший розділ відхиленням в домінантову тональність.

Другий розділ В (тт. 9–28) має розвивально-репризний характер і вирізняється більшою тональною та інтонаційною рухливістю. Він пов'язаний із подальшим розвитком мотивів першої частини, які піддаються секвенційному розвитку та модуляційною нестійкістю (відхилення в Фа мажор). Таким чином, дана частина виконує функцію лірично-рефлексивного розділу циклу, в якому танцювальний жанр переосмислюється як носій глибокого емоційного та інтонаційного змісту.

П'ята частина сонатного циклу Allegro (ре мінор, 2/4) виконує функцію фіналу та репрезентує ранній тип сонатної форми, що сформувався в надрах

барокової інструментальної традиції. Її композиційна логіка ґрунтується на чіткому функціональному розподілі матеріалу на експозиційний, розробковий та репризний розділи, що свідчить про становлення сонатного принципу формотворення, хоча й із збереженням окремих рис старовинної бінарної структури.

Експозиція (тт. 1–46) відкривається викладом теми головної партії (тт. 1–8) в основній тональності. Її тематизм вирізняється енергійним моторно-ритмічним характером, типовим для фінальних частин, та спирається на чіткі інтонаційно-ритмічні формули. Можна відзначити акцентування перших долей за допомогою мордентів, форшлагів тощо. Особливістю частини є виклад основних мелодій тем у вигляді канонічної імітації у всіх голосах (почергово вступають перша, друга скрипки і basso continuo), що, зокрема, забезпечує внутрішню динаміку розвитку тематичного матеріалу. Подальший перехідний розділ (тт. 9–16) базується на секвенційних побудовах, які готують появу Побічної партії. Побічна партія (тт. 17–31) відзначається тональною нестійкістю (відхилення в соль мінор, До мажор, Фа мажор, Сі-бемоль мажор, що зрештою приводить до ре мінору) і створює відносний контраст до головної партії. У викладі теми використовується канонічна секвенція першого розряду. Експозиція завершується заключною партією (тт. 32–46), яка також викладена у вигляді канону, і виконує кадансово-стабілізуючу функцію.

Розробка (тт. 47–99) характеризується активною тематичною трансформацією. Починається з канонічного викладу головної партії в ля мінорі (тт. 47–54), в далі мотиви головної партії піддаються секвенційному розвитку та варіаційним перетворенням, що супроводжується модуляційною нестійкістю та розширенням тонального плану (тт. 59–73 соль мажор, тт. 74–82 До мажор). Матеріал побічної партії з'являється досить короткочасно (тт. 55–58) Посилення гармонічної напруги та інтенсивність руху сприяють динамізації музичного процесу, формуючи кульмінаційний центр частини в кінці розробкового розділу.

Реприза (тт. 100–127) починається викладом головної партії в ре мінорі (тт. 100–108), забезпечуючи тональну стабілізацію та функціональне «замикання» форми. Побічна партія (тт. 112–120, Ре мажор) також має повний виклад і завершує частину. Завершальний етап частини (тт. 125–127) має виразний кадансово-підсумковий характер, тут відбувається остаточна стабілізація тонального центру та узагальнення тематичного матеріалу. Загалом п'ята частина сонати постає як показовий приклад становлення сонатної форми, у якій поєднуються барокові принципи розвитку з ранньокласичною функціональною логікою, що є, зокрема, характерною рисою стилю Жана-Марі Леклера. У цій сонаті композитор активно впроваджує елементи, які він розвинув у сольних творах: складні штрихи та активне використання басової лінії не просто як акомпанементу, а як повноцінного контрапунктичного голосу.

**Тріо-соната №4 ор. 4** Фа мажор є чотиричастинним циклом. Перша частина (Largo) у написана у старовинній двочастинній формі, в якій визначальним є не контраст тематичних сфер, а послідовне розгортання єдиного тематичного зерна, тож її можна трактувати і як поліфонічно організований розділ інвенційного типу. В драматургічному плані частина має функцію повільного вступу зі «світлим» емоційним наповненням. Перший розділ (тт. 1–7) відкриває початкове проведення теми у першій скрипці (тт. 1–2) з подальшим імітаційним вступом другої (т. 3–4) формує типову для барокової інвенції двоголосну імітаційну експозицію, однак без чітко фіксованої межі завершення. Тема має виразний лінійний характер (пошаблевий рух і використання інтервалів вузького діапазону), що зумовлює її придатність до поліфонічної роботи та варіантного розвитку. Basso continuo виконує функцію гармонічної опори, не вступаючи у рівноправний тематичний діалог, що підкреслює двоголосну природу поліфонії. У першій частині розгортається тематичний матеріал в основній тональності з поступовим тяжінням до домінантової тональності, в якій відбувається завершення частини. Друга частина (тт. 8–24) характеризується більшою

тональною рухливістю та варіантною розробкою теми, після чого відбувається повернення до основної тональності Фа мажор. Вона починається викладом теми в тональності домінанти у першій скрипці (До мажор, тт. 8–9), а далі звучить у другій скрипці (тт. 10–11). У наступних викладах вона з'являється у неповному вигляді (тт. 12–13 Сі-бемоль мажор, тт. 14–15 до мінор, тт. 18–19 соль мінор), що свідчить про розвивальний характер цієї частини. Повернення в основну тональність відбувається у заключному проведенні теми (тт. 19–20), яке завершується невеликою кодою *Adagio* (т. 24) у домінантовій тональності. Таким чином, замість класичної тричастинної логіки (експозиція – розробка – реприза), яку можна було б очікувати у поліфонічному творі, тут реалізується принцип безперервного поліфонічного розгортання, властивий інвенційному мисленню, де форма виникає як результат тематичної роботи, а не як наперед задана схема.

Друга частина (*Allegro ma non troppo*, Фа мажор) є прикладом поєднання рис фуги і сонатної форми, що демонструє синтез поліфонічного і гомофонно-гармонічного мислення. Головна партія (тт. 1–12) викладена у вигляді експозиції триголосної однотемної фуги, де послідовні проведення теми формують структурно завершений поліфонічний комплекс. Тема (тт. 1–4) побудована на стрибках на широкі інтервали з подальшим заповненням у низхідному пощаблевому русі. Відповідь (тт. 5–8) звучить у тональності домінанти, наступне проведення у партії *basso continuo* (тт. 8–12). Важливо відзначити, що вже у протискладенні, зокрема наприкінці відповіді (тт. 6–8), з'являється інтонаційний матеріал (перша інтермедія у партії першої скрипки, побудована на низхідному русі шістнадцятими), який набуває самостійного значення і надалі функціонує як основа побічної партії. Таким чином, відбувається виведення матеріалу Побічної партії із поліфонічного контексту Головної партії, що є характерною рисою синтетичних форм. Отже, інтермедія виконує не лише сполучну, але й розробкову функцію, оскільки у ній відбувається виділення ядра теми (своєрідна зона зв'язуючої партії), що готує появу Побічної партії (тт. 13–17). Відзначимо взаємодію першої та другої

скрипок у подвійному контрапункті нони (тт. 15–17), що посилює поліфонічну напруженість. Побічна партія, зберігаючи інтонаційний зв'язок із матеріалом протискладення, виконує вже тонально-контрастну функцію: вона починається в основній тональності, але завершується в домінантовій сфері, що відповідає нормам сонатної експозиції. Тема Заключної партії (тт. 18–19) на секвенційно-імітаційному русі.

Розробка (тт. 20–80) поєднує фугові й сонатні принципи. Відкривається проведенням теми у паралельній тональності ре мінор (тт. 20–22) і після невеликої третьої інтермедії (тт. 23–25) продовжується проведенням теми в Ля мажорі (тт. 24–26) та її подальшим поліфонічним розвитком, де повне проведення теми зникає, поступаючись місцем інтенсивній роботі з її ядром (проведення з т. 27, т. 28, т. 38, т. 39 тощо). Воно звучить у численних імітаціях, варіантних і секвенційних перетвореннях, що створює динамічний процес розвитку без чітких меж між епізодами. У розробці також отримує розвиток і матеріал Побічної партії (тт. 30–33, 39–41, 58–60), одночасно з яким може звучати канонічне проведення початкового елемента теми (наприклад, у тт. 39–41). Також тут можна виокремити і епізоди інтермедійного характеру (четверта інтермедія тт. 35–38). Загалом інтонаційна природа теми визначає специфіку всього розвитку, оскільки вона побудована на гармонічній послідовності з раннім відхиленням у субдомінантову сферу (Сі-бемоль мажор), а початковий її зворот (тонічний септакорд із пониженою септимою) функціонально переосмислюється як домінантсептакорд до В-dur, що зумовлює внутрішню тональну нестійкість теми і відкриває широкі можливості для модуляційного руху.

Реприза (тт. 80–97) починається викладом теми Головної партії у партії другої скрипки у головній тональності (тт. 80–84), за якою слідує тема Побічної партії (тт. 87–89) також в основній тональності, що зрештою приводить до Коди (тт. 94–97), також побудованої на інтонаціях теми Головної партії. Таким чином, друга частина сонати №4 репрезентує гібридну форму, в якій експозиція фуги може бути трактована як головна партія, інтермедії та

контрапунктичні перетворення мають функцію зв'язуючо-розробкових зон, а побічна партія виростає з протискладення і набуває тонального контрасту. Водночас імітаційній роботі з ядром теми у розробці зумовлює цілісність форми, де сонатний принцип контрасту поєднується з поліфонічною єдністю тематизму.

Третя частина (*Alia. Andante ma non troppo, Фа мажор*) виконує функцію ліричного центру циклу, виявляючи переважно гомофонно-гармонічний тип мислення з елементами варіантного розвитку. Форма організована як рондо (A B A1 C A1), де рефрен А, закріплений у Фа мажор виконує об'єднувальну та стабілізуючу функцію. Його тематизм (тт 1–16, період повторної будови) має виразний танцювальний характер, що проявляється у регулярній метроритмічній організації, симетричності фразування та переважанні періодичної побудови. Це створює відчуття завершеності й опори, до якої постійно повертається форма (А тт. 1–16, А1 тт. 37–52, А2 тт. 83–98).

Епізоди В (тт. 17–36) і С (тт. 53–82), написані відповідно у ре мінорі і соль мінорі, не формують різкого контрасту з рефреном, а радше функціонують як продовження розвитку єдиного образного поля. Їхня відносна інтонаційна близькість до рефрену зумовлює м'який, згладжений тип контрасту, характерний для барокової рондальності, де головним є не протиставлення, а варіювання. У контексті циклу ця частина контрастує з попередньою поліфонічною насиченістю, репрезентуючи більш просторово-прозорий і танцювально впорядкований тип музичного мислення.

Четверта частина (*Presto, F-dur*) репрезентує динамічний фінал, у якому поєднуються принципи ранньосонатної форми та фугатного розвитку, що зумовлює її синтетичну будову. Початковий розділ (тт. 1–30) функціонує як експозиційна зона, де стрибкоподібна тема фуги (тт. 1–7, партія першої скрипки) водночас виконує роль головної партії. Її проведення організоване за імітаційним принципом, що забезпечує поліфонічну щільність і тематичну єдність. На відміну від строгої фуги, тут тема відразу включається в процес функціонально-гармонічного розгортання, підпорядковуючись сонатній

логіці, хоча наявні відповідь теми у партії другої скрипки (тт. 8–15) та неточне проведення теми у партії basso continuo (тт. 16–21).

Побічна партія (тт. 22–27) побудована на секвенціному русі (який має певну споріденість із інтонаціями завершальної ділянки експозиції) і модулює в домінантову тональність. Такий тип побічної партії зберігає інтонаційний зв'язок із головною, водночас реалізуючи необхідний тональний контраст, притаманний сонатній формі. Заключна партія (тт. 28–30) може бути виокремлена як самостійний розділ завдяки фактурній зміні: тут з'являється канонічна імітація у трьох голосах, побудована на звуках тризвуку. Цей епізод виконує функцію структурного узагальнення, концентруючи поліфонічні прийоми та підсилюючи завершеність експозиційної зони.

Розробково-репризний розділ (тт. 31–77) не має чіткої межі, що відповідає ранньому етапу становлення сонатної форми. Його початок позначений проведенням матеріалу Головної партії в домінантовій тональності До мажор (тт. 31–34), потім неповне проведення в ре мінорі (тт. 35–36), соль мінорі (тт. 39–41), після чого відбувається поступовий модуляційний рух до основної тональності. Матеріал Побічної партії також отримує розвиток (тт. 45–49), однак його розробка поєднується з викладом Головної партії. Заключна партія (тт. 51–55) переводить до умовної Репризи (тт. 59–77), про яку може сигналізувати повернення теми Головної партії (однак в субдомінантовій тональності Сі-бемоль мажор), за нею слідує тема побічної партії (тт. 67–71), завершення якої утворює основну тональність. Така організація форми свідчить про злиття функцій розробки і репризи, де повернення тематизму не є різко окресленим, а виростає з процесу розвитку. У цілому фінал сонати характеризується поєднанням імітаційної поліфонії з функціональною гармонією, відсутністю чітких меж між розділами та спрямованістю до динамічного, безперервного розгортання.

Соната в цілому демонструє синтез провідних стильових принципів барокової та ранньокласичної музики, що виявляється у взаємодії поліфонічного та гомофонно-гармонічного мислення, де Перша частина

реалізує інвенційний тип розвитку в межах старовинної двочастинної форми, друга частина поєднує фугову експозицію з сонатною логікою, третя частина контрастує з попередніми, репрезентуючи рондальну форму з танцювальним рефреном і м'яким тональним варіюванням, а фінал узагальнює принципи циклу, синтезуючи ранньосонатну форму з елементами фуги та демонструючи тенденцію до злиття формотворчих функцій.

Отже, тріо-сонати ор. 4 посідають особливе місце у творчості Ж.-М. Леклера, демонструючи один із найбільш послідовних проявів італійського впливу в його камерній музиці. Орієнтація на модель *sonata da chiesa*, використання італійської термінології, посилення ролі поліфонічного розвитку, активне застосування секвенційної техніки та відносна самостійність партії *basso continuo* засвідчують глибоке засвоєння композитором принципів корелліївської традиції. Водночас Ж.-М. Леклер не відмовляється від властивих французькій музиці рис – витонченості мелодичного письма, ясності фактурної організації та ретельно продуманої орнаментики<sup>48</sup>. Гармонічна мова творів Ж.-М. Леклера досить досить смілива для свого часу, дослідники (зокрема, Р. Ентоні) порівнюють її з мовою Ж.-Ф. Рамо та Й. С. Баха. Можна відзначити використання неаполітанських секстакордів, збільшених секст, зменшених септакордів та оригінальних модуляційних схем.

Характерною особливістю циклу є відсутність виразної орієнтації на галантний стиль, який у період створення сонат уже активно поширювався європейським музичним простором. Натомість композитор звертається до

---

<sup>48</sup> Як зазначає Р. Престон, «скрипкові сонати Леклера являють собою найбільш вдале поєднання французького та італійського інструментальних стилів, досягнуте в пізньобароковій сольній сонаті. Від італійських віоліністів прийшла його гармонічна мова та передова скрипкова техніка смичків і багаторазових зупинок, а від французьких клавесиністів і альтистів — економія та елегантність ліній і деталей поверхні. Грунтуючись на суміші французьких та італійських елементів, які можна знайти в деяких творах Франсуа Куперена та Марен Маре, Леклер повністю привніс італійські жанри сонати та концерту у французьке музичне життя завдяки успіху своїх публікацій і знаменитих виступів» [169, с. 65].

більш складних форм поліфонічної взаємодії голосів та розгорнутого тематичного розвитку, що зближує ці твори з бароковою традицією<sup>49</sup>. Важливу роль відіграє також трактування ансамблю як рівноправного діалогу інструментів, у якому кожен голос бере участь у формуванні музичної драматургії.

Аналіз тріо-сонат ор. 4 дозволяє зробити висновок, що саме в цьому циклі Ж.-М. Леклер досягає одного з найбільш переконливих втілень ідеї «поєднання смаків». Проте, на відміну від його пізніших скрипкових концертів, де помітно посилюється віртуозна та концертна складова, у тріо-сонатах провідною залишається камерна логіка музичного мислення, заснована на балансі французької художньої стриманості та італійської композиційної енергії. Саме тому цей цикл можна розглядати як важливий етап формування індивідуального стилю композитора та один із найяскравіших зразків французької камерної музики першої половини XVIII століття.

### **3.2. Концерт у спадщині Жана-Марі Леклера: жанрові аспекти**

На відміну від камерних жанрів, у яких Ж.-М. Леклер переважно орієнтувався на традицію *sonata da chiesa* та *sonata da camera*, саме концертна творчість стала сферою найбільш повного втілення його виконавської майстерності та новаторських пошуків. Скрипкові концерти композитора відображають важливий етап розвитку французького інструментального концерту першої половини XVIII століття і водночас демонструють індивідуальне переосмислення європейських жанрових моделей. Саме у концертному жанрі найбільш виразно простежується вплив італійської композиторської традиції, який органічно поєднується з характерними ознаками французького музичного стилю. Орієнтуючись на досягнення А. Кореллі та А. Вівальді, творчість яких набула широкого визнання в

---

<sup>49</sup> Як зазначає Р. Кейлі, «сонати Леклера зазвичай вважаються кульмінацією французької барокової сонати та еталоном, з яким порівнюються інші твори» [115, с. 192].

європейському музичному просторі, Ж.-М. Леклер засвоює принципи концертності, ритурнелної драматургії, віртуозного скрипкового письма та тричастинної циклічної структури. Водночас композитор не обмежується наслідуванням італійських зразків, а адаптує їх відповідно до естетичних вимог французької культури.

Як відомо, попри значну популярність творів А. Вівальді, Т. Альбіноні та А. Кореллі у Франції, процес адаптації італійської концертної моделі відбувався поступово. Подібна стриманість мала не лише художні, а й соціокультурні причини. Прихильники традиційної французької музичної естетики нерідко сприймали італійську концертність як надмірно експресивну та схильну до зовнішніх ефектів. Особливої критики зазнавали великі концертні склади та віртуозне солювання, які, на думку консервативно налаштованих музикантів і слухачів, суперечили властивим французькому мистецтву принципам витонченості, стриманості та благородної простоти. Саме в цьому культурному контексті формувалася концертна творчість Ж.-М. Леклера, яка стала одним із найбільш успішних прикладів поєднання французької та італійської музичних традицій.

Особливості становлення та розвитку французького інструментального концерту першої половини XVIII століття неодноразово ставали предметом музикознавчих досліджень. Особливу увагу науковців привертало питання адаптації італійської концертної моделі у Франції, специфіка її взаємодії з національною традицією та роль окремих композиторів у формуванні французької версії жанру. У цьому контексті важливе значення має праця Говарда Брофскі «Нотатки про ранній французький концерт» (1966) [111], у якій розглядаються історичні передумови виникнення концерту у Франції та особливості його жанрової еволюції. Автор ставить за мету відкоригувати усталені в музикознавстві (зокрема в роботах Ла Лорансі) уявлення про пріоритети та першість у написанні французьких концертів, зокрема, висвітлює питання хронології та прем'єрних виконань концертів Ж. Обера, Ж. Буаморт'є, Ш. Дюпара та інших, здійснює ретельну ревізію дат публікацій

та перших виконань, виправляючи помилки попередніх дослідників, піднімає питання впливу італійської традиції. Окрема увага у його праці приділена термінологічній проблемі плутанини між французьким терміном «concert» та італійським «concerto», оскільки в роботі зазначено, що Concert зазвичай позначав ансамблеву музику (часто у формі сюїти) без чітко вираженої домінуючої партії, натомість Concerto вживався для творів італійського типу – зазвичай тричастинних, із яскраво вираженим сольованням одного або кількох інструментів [111, с. 90].

Ядром наукової розвідки Еви Чамчик «Дуелі в звуці: П'єтро Антоніо Локателлі проти Жана-Марі Леклера» (2020) [116] є зіставлення двох скрипкових концертів: Концерту соль мажор Op. 3 № 9 (із циклу *L'Arte del violino*) П. Локателлі і Концерту ля мінор Op. 7 № 5 Ж.-М. Леклера. Зокрема, концерт Ж.-М. Леклера розглядається як втілення естетики «об'єднаних смаків», де італійська ритурнельна форма синтезується з французькою шляхетністю, раціональністю. Соціокультурним аспектом цього дослідження обрано феномен музичного змагання, про який в дисертації вже йшлося, однак відзначимо, що історична зустріч двох видатних скрипалів у Касселі 1728 року розглядається не лише як особисте суперництво віртуозів, а як репрезентативне зіткнення італійської та французької скрипкових шкіл. У ракурсі виконавської манери Ж.-М. Леклер характеризується як «ангел», що підкорював серця чистим, вишуканим тоном та бездоганною технікою лівої руки, водночас П'єтро Антоніо Локателлі постає як «диявол», чия гра була спрямована на епатаж публіки надзвичайними труднощами.

Важливим у розгляді даного питання є дисертаційне дослідження українського музикознавця Вадима Ракочі «Інструментальний концерт XVII–XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр» [67], де концерт розглядається як багатогранна жанрово-комунікативна система, генеза та еволюція якої нерозривно пов'язані з трансформаціями оркестру. Автор визначає три фундаментальні ознаки концерту: співіснування різних за кількістю учасників сторін (соліста та оркестру), антитезу їхньої звукової потужності та

виконавських технік, а також змагальність, що стає концепційною рисою жанру. Особлива увага приділяється переходу від барокової моделі, де домінувала ідея «мирного музикування» та *concerto grosso*, до класицистичного сольного концерту, де соліст утверджується як яскрава творча особистість у драматичному суперництві з оркестром. В контексті французької музичної культури першої половини XVIII століття автор визначає Ж.-М. Леклера як «засновника інструментального концерту у Франції», який «першим використав термін *concerto* до творів з жанровими ознаками сольного концерту» [67, с. 255]. Тут же наводиться думка Н. Заслава про те, що творчість композитора стала «французькою відповіддю інноваціям Вівальді» [67, с. 254]. Серед ключових аспектів аналізу спадщини Ж.-М. Леклера В. Ракочі відзначає стилістичний синтез (поєднання італійської віртуозності із французькою шляхетністю, танцювальністю та вишуканою орнаментикою), технологічні інновації (складність сольної партії, використанням високих позицій, подвійних нот, трелей інтервалами та тембрових ефектів, що зближує його манеру з П. Локателлі), драматургію «соліст – оркестр» (соліст протиставляється оркестру через систему перегукувань та «точкових» вступів). В. Ракочі зауважує, що концерти Ж.-М. Леклера (особливо ор. 10) найближче серед барокових зразків підходять до класицистичного канону, демонструючи зародки сонатної форми з подвійною експозицією та масштабну симфонізацію жанру.

Актуальним в контексті розвитку концертного жанру даного періоду є дисертаційне дослідження Олени Антонової «Жанрові ознаки інструментального концерту та їх втілення у передкласичний період» [4], присвячене комплексному аналізу жанрової природи інструментального концерту та його трансформації в історичному контексті середини XVIII століття, де модель передкласичного концерту трактується як «проміжна ланка» в еволюції жанру. Дослідниця виокремлює інваріантні ознаки концерту, які утворюють його «жанровий канон», серед яких риторичність, принцип гри (ігрова логіка розгортання матеріалу, що включає

змагальність і зміну «модусів»), діалогічність (взаємодія соліста та оркестру), диференціація просторово-звукових сфер тощо. Застосування теоретичних висновків дисертаційного дослідження Олени Антонової до концертної спадщини Жана-Марі Леклера дозволяє глибше охарактеризувати його творчість як предкласичний феномен, де «жанровий канон» реалізується через унікальний синтез французької та італійської традицій.

Можемо виокремити такі вектори концепції роботи відповідно до концертів композитора. Риторичність, що моделює ситуацію «оратор – активна слухачка маса» безпосередньо корелює з «аполлонічним» ідеалом виконавського стилю Ж.-М. Леклера, який ми розглядали раніше: соліст у композитора – це оратор, чиє «тематичне лідерство» та «виразність подачі матеріалу» створюють ту саму атмосферу «концертності», про яку пише О. Антонова. Також музикознавиця визначає принцип гри як один із фундаментальних інваріантів жанру. У концертах Ж.-М. Леклера цей принцип реалізується через змагальність (соліст одержує «перемогу» в процесі діалогу з оркестром), використання фігур ігрової логіки (віртуозних пасажів, подвійних нот та трелей як елементів «ігрової логіки розгортання матеріалу»). Також у дисертації пропонується класифікація діалогів між солістом і оркестром, яка надалі буде застосована до аналізу партитур композитора.

В аспекті панорамного огляду еволюції жанру інструментального концерту від його витоків до сучасності відзначимо фундаментальне колективне монографічне дослідження «Кембріджський довідник по концерту» під редакцією С. Кіфа (2005) [186], де у першому теоретичному розділі розглядається жанрова модель концерту як «форми втілення контрасту», де музичні параметри (діалог, віртуозність, форма) нерозривно пов'язані з позамузичними контекстами (статус «зірки», взаємодія індивіда і групи, соціальні стереотипи). Зокрема, природа концерту аналізується крізь призму взаємодії учасників, концепційними ознаками якої є дилема визначення. Про те, що концерт є динамічним жанром, сутність якого полягає у постійній зміні моделей взаємодії (від протистояння до об'єднання), йдеться

на початкових сторінках розділу [186, сс. 7–10], де автор наголошує на складності єдиного визначення жанру, оскільки природа взаємодії соліста й оркестру постійно еволюціонувала: від барокової взаємодії соліста в *tutti* до романтичного героїчного протистояння та подальшої симфонізації. Тут же наводиться й трактування концерту як метафори діалогу (чи «пристрасного діалогу» за Г. К. Кохом) [186, с. 16]. Також у даному дослідженні висвітлюються проблеми віртуозності (не лише як демонстрації техніки, а як естетичного питання, оскільки критики часто засуджували «надмірну» віртуозність, яка відволікає від художньої суті твору, водночас визнаючи її невід'ємною частиною жанрового канону), а також еволюції структури першої частини – від барокової ригурнельної до сонатної та ригурнельної форми. Загалом концерт визначається як динамічний жанр, що базується на взаємодії соліста (або солістів) з оркестром, проте конкретні форми цієї взаємодії постійно переосмислюються.

Щодо постаті Жана-Марі Леклера, то у підрозділі з промовистою назвою «Французький архангел: Леклер і концерт» [186, с. 64] митця визначено як найвидатнішого майстра жанру, чия творчість стала ареною для блискучого стилістичного синтезу. Концерти композитора трактуються як віртуозні шедеври («*virtuoso showpieces*»), що містять складні технічні елементи: подвійні та потрійні ноти, акорди, подвійні трелі, надзвичайно широкі стрибки та стрімкі пасажі [186, с. 65], а скрипка виступає не стільки як незалежний співучасник (як у А. Вівальді), скільки як «мономаніакальний конкурент» (*monomaniacal competitor*) оркестру. Загалом твори Ж.-М. Леклера визнаються одними із найяскравіших прикладів культурного синтезу першої половини XVIII століття («поєднання смаків»).

Проблеми термінологічного визначення акцентовані й у статті «Концерт» [174] словника Д. Гроува. Тут наголошено, що у французькій музичній культурі XVII–XVIII століть термін *concert* мав більш широке й специфічне значення. У Франції, особливо в Парижі, цим словом позначали

насамперед інструментальні твори, що склалися з окремих п'єс або частин (найдавніші відомі зразки таких творів датуються приблизно 1670-ми роками).

У французькій традиції термін *concert* застосовувався переважно до інструментальної музики (так називали твори М.-А. Шарпантьє, М.-П. де Монтеклера, Ф. Куперена та інших). Водночас ці ж автори писали й твори, позначені як *sonate*, *suite* або *pièces*, тому межі між жанрами залишалися досить рухливими. Французький *concert* не завжди був абсолютно тотожний італійському *concerto*, іноді йшлося про камерний або ансамблевий цикл із кількох контрастних частин. У першій половині XVIII століття з'являються різновиди на кшталт *concerts de chambre* та *concerts de symphonie*, де назва вказувала на масштаб або склад виконавців, але цьому жанрові межі залишалися нечіткими. Більшість французьких концертів були надзвичайно гнучкими щодо виконавського складу. Композитори часто зазначали, що твори можуть виконуватися різними інструментами – скрипками, флейтами, гобоями, віолами – або навіть на клавесині соло. Це відповідало французькій камерній традиції та практиці домашнього музикування. Важливо, що у французькій музичній практиці слово *concert* тривалий час не означало те саме, що італійський *concerto*. Лише у 1720-х роках у Парижі починають виконувати й друкувати твори під італійською назвою *concerto*, що свідчить про поступове проникнення італійської концертної традиції у французьку музичну культуру XVIII століття [174].

Вперше про концерти Жана-Марі Леклера згадується у червні 1733 року, коли композитор грав у Тюїльрі «у новому концерті, який отримав загальне задоволення та аплодисменти дуже великої кількості людей»; цей концерт, ймовірно, складався з його нових творів, шести концертів для 3 скрипок, альту і баса, який він опублікував як ор. 7 трохи пізніше, близько 1737 року [154, с. 17]. До цього часу, ймовірно, відноситься і твердження В. Ракочі про те, що Жан-Марі Леклер «першим використав термін *concerto* до творів з жанровими ознаками сольного концерту» [67, с. 255].

До нас дійшло два опуси концертів композитора: оп. 7 (1737) і оп. 10 (1743), кожен з яких містить по шість творів і відображає різні сторони творчого методу митця. Загалом за формою скрипкові концерти Ж.-М. Леклера наслідують типові для жанру першої половини XVIII століття зразки, базуються на тричастинній моделі, що складається з послідовності швидкої, повільної та швидкої частин і типовому тональному плані циклу. Крайні частини концертів, як і у А. Вівальді<sup>50</sup>, у більшості мають ознаки ригурнелъної форми<sup>51</sup>, натомість повільні частини часто писались у старовинній двочастинній формі і були досить лаконічними<sup>52</sup>.

Концерти оп. 7 можна розглядати як репрезентацію кульмінаційного періоду в кар'єрі Ж.-М. Леклера, впродовж якого він не тільки зарекомендував себе як скрипаль-віртуоз, але був визнаний одним з найбільш видатних композиторів свого часу. Опус 7 складається з творів, які композитор написав для «Духовних концертів» між 1728 і 1736 роками. Він присвячений капельмейстеру капели, у якого Ж.-М. Леклер брав уроки композиції, – Андре Шерону (1696–1766) – про шанобливе ставлення до якого свідчить присвята на початку видання<sup>53</sup>.

---

<sup>50</sup> Варто врахувати можливі взаємодії між А. Вівальді та Ж.-М. Леклером між 1724–1725 і 1740 роками, адже відомо, що А. Вівальді часто перебував у ті роки між Амстердамом, Парижем, Віднем і Прагою. Він навіть брав участь у «Духовних концертах» у 1728 році. Сам Ж.-М. Леклер перебував у Турині близько 1723 року і теж міг чути твори А. Вівальді. Високопоставлені особи та меценати також були знайомі з обома композиторами, а їхні твори могли поширюватися через придворні зв'язки.

<sup>51</sup> Ригурнелем (за значенням аналогічним рефрену) є основна тема, що виконується повним складом оркестру (*tutti*) і змінена епізодами (*solo*), в яких провідну роль відіграє партія соліста (зазвичай ригурнелъ проводиться декілька разів і завершує частину концерту).

<sup>52</sup> Як зазначає Дж. Букхолдер, «Вівальді – перший композитор, який трактував цю повільну частину як рівноцінну швидким частинам. Мелодії, як правило, довгі, кантабільні, та виразні, як оперна арія. Деякі з них ... використовують спрощену ригурнелъну або двочастинну форму» [114, с. 147].

<sup>53</sup> «Мій дорогий друг, якби я виражав лише свою вдячність і бездоганну дружбу, яка пов'язує мене з Вами, я б давно зробив це взнаки, і всі б знали, що я Ваш учень. Але Ви блискуче з'явилися при дворі та в місті; тож я хотів поділитися з публікою, перш ніж прикрасити себе таким славетним титулом. Доброта, з якою вони сприйняли мої попередні твори, змушує вірити, що цей, певною мірою, гідний Вас. Тому, будь ласка, прийміть його, і дозвольте мені тут сказати, що якщо в ньому є певна краса, то це завдяки засвоєним від вас урокам. Я є і залишатимуся з тією ж дружбою та тією ж вдячністю все своє життя. Моєму дорогому

Концерти ор. 7 репрезентують той етап творчості Ж.-М. Леклера, на якому остаточно сформувалися основні риси його індивідуального стилю у концертному жанрі. У цих творах композитор не лише засвоює принципи італійської концертної моделі, але й підпорядковує їх французьким естетичним уявленням про вишуканість, врівноваженість і художню доцільність. Саме тому аналіз концертів даного опусу дає можливість простежити механізми взаємодії французьких та італійських стильових елементів на рівні композиції, тематизму, драматургії та скрипкової техніки.

Для виявлення специфіки авторського трактування жанру доцільно звернутися до розгляду окремих концертів ор. 7, які найбільш повно репрезентують різні аспекти композиторського мислення Ж.-М. Леклера. У межах даного дослідження обрано концерти № 2 Ре мажор, № 3 До мажор та № 5 ля мінор, що дозволяють простежити як спільні закономірності організації концертного циклу, так і індивідуальні особливості формотворення та тематичного розвитку.

**Концерт ор. 7 № 2 Ре мажор**<sup>54</sup> складається з трьох частин і має цілком традиційну для західноєвропейського зразка структуру і форму, а з іншого, має ознаки наслідування французької традиції і насичений численними звукозображальними моментами. Перша частина концерту починається повільним вступом, що є нехарактерним для цього жанрового різновиду загалом і для концертів Ж.-М. Леклера, зокрема. Як зазначає В. Ракочі, усі концерти композитора «є тричастинними за будовою і лише два з 12 мають повільний вступ, що нагадує увертюри Ж. Б. Люллі» [2; 256]. Вступ концерту (розмір 3/2, темп Adagio) представляє собою 16-тактову побудову урочистого характеру. Хоральна фактура урізноманітнюється імпровізаційними елементами у партії солюючої скрипки (хоча мелодична лінія має в основі пощабливий низхідний рух), а також активним рухом basso continuo (який у

---

Учителю. Ваш найпокірніший і найслухняніший слуга». Текст передмови див. [IMSLP338155-PMLP444824-leclair\\_6\\_vn\\_concertos\\_op7.pdf](https://imslp.org/wiki/IMSLP338155-PMLP444824-leclair_6_vn_concertos_op7.pdf)

<sup>54</sup> Ноти концерту. Див.:

[https://imslp.org/wiki/Violin\\_Concerto\\_in\\_D\\_major%2C\\_Op.7\\_No.2\\_\(Leclair%2C\\_Jean-Marie\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_in_D_major%2C_Op.7_No.2_(Leclair%2C_Jean-Marie))

партитурі виписаний для віолончелі і органу), тональний план заснований на тоніко-домінантових співвідношеннях тональностей.

Перша частина концерту (*Allegro ma non troppo, Re мажор*) має ознаки ритурнельної форми і будується на чергуванні розділів *tutti* і *solo*. Перший розділ *tutti* (тт. 17–37) контрастує вступу: швидкий темп, динамічний рух, поліфонізована фактура є основними ознаками тематичного матеріалу ритурнелю. Активний низхідний рух з «вершини-джерела», заданий у партії солюючої і першої скрипок, підхоплюють і продовжують друга скрипка і альт (таким чином утворюючи подвійний контрапункт, тт. 21–22 і далі). У той же час паралельно з першим проведенням теми звучить висхідний пощаблевий контрапункт до неї у партії другої скрипки, у тт. 24–25 як контрапункт до основної теми у партії солюючої і першої скрипок звучить висхідна мелодія акордовими звуками у секвенції, у тт. 26–27 у партії другої скрипки викладено контрапункт в інверсії. Отже, вже в експонуванні тематичного матеріалу ритурнелю можна спостерігати досить активну поліфонізацію фактури, що загалом є характерною рисою усієї першої частини концерту. Останні 6 тактів ритурнелю (тт. 32–37) представляють собою розгорнутий заключний епізод у домінантовій тональності.

Початок першого епізоду (тт. 38–59) з провідною партією солюючої скрипки позначений ремаркою *Solo*. У ньому продовжується панування домінантової тональності, а у партії скрипки спостерігається більш часте використання орнаментики, дрібних тривалостей, тріолей, елементів віртуозного виконання у вигляді подвійних і потрійних нот тощо. Друге проведення ритурнелю (тт. 60–66) відбувається в тональності *Ля мажор* і досить лаконічне, хоча тут присутні усі елементи основного тематичного матеріалу (проведення теми у всіх голосах, протискладення тощо).

Другий епізод (тт. 67–75) цікавий тематичним планом, де через відхилення в *Сі мажор* і *сі мінор* готується тональність наступного проведення ритурнелю. Третє проведення ритурнелю (тт. 76–87) написано в *мі мінорі* та ускладнюється синкопами. Третій епізод *solo* (тт. 88–100) насичений

театичними елементами ригурнелю, а четвeрте проведення ригурнелю (тт. 101–116) є досить розгорнутим і починається із проведення основної мелодій у органа і віолончелі. Починаючись в субдомінантовій сфері через інтенсивний секвенційний розвиток відбувається повернення до основної тональності Ре мажор (з т. 110), що свідчить про тональну репризу частини. Четвертий епізод solo (тт. 117–144) містить віртуозну каденцію соліста (тт. 126–135). Завершується перша частина концерту лаконічною Кодою (тт. 145–149), побудованою на матеріалі ригурнелю.

Отже, попри явні ознаки ригурнелюї логіки, у першій частині концерту для скрипки ор. 7 №2 Жана-Марі Леклера можна також спостерігати риси сонатної форми. Про це свідчить тематичний і тональний план концерту, де драматургія побудована, зокрема на протиставленні різних тематичних сфер, основної та домінантової тональності тощо. Активна поліфонізація фактури, складна система контрапунктів і тональних відхилень, а також поступове ускладнення сольних епізодів свідчать про прагнення композитора до внутрішньої напруги та розширення традиційної ригурнелюї моделі.

Друга повільна частина концерту (Adagio, сі мінор) є ліричною серединою циклу та написана у двочастинній формі зі вступом та з чергуваннями епізодів tutti і solo. Тут також можна простежити жанрові ознаки ліричних французьких *air gracieux* або *tendre*<sup>55</sup>. Вступ (тт. 150–157)

---

<sup>55</sup> У французькій музиці XVII–XVIII століть *air gracieux* та *air tendre* належать до сфери витонченої камерної вокальної культури й пов'язані з естетикою французького бароко. Обидва поняття стосуються типу арії або пісні, для яких визначальними були не драматична експресія чи віртуозність, а вишуканість мелодики, делікатність емоційного висловлювання та тісний зв'язок із поетичним текстом. *Air tendre* («ніжна арія») була орієнтована на передачу інтимних, ліричних або меланхолійних почуттів. Для неї характерні плавна кантілена, стримана емоційність, помірний темп, м'яка ритміка та увага до декламаційної виразності. Такі арії часто пов'язані з темами кохання, смутку, мрійливості або витонченої чуттєвості. Естетика *tendre* тісно співвідноситься з культурою французьких аристократичних салонів і поняттям *goût* – «доброго смаку», яке було одним із ключових у французькому мистецтві. *Air gracieux* («граційна арія») акцентувала не стільки ліричну зосередженість, скільки легкість, елегантність і витонченість музичного руху. Для неї типовими є танцювальна пластика мелодії, ясність форми, орнаментальна прикрашеність та особлива «галантна» манера висловлювання. Обидва типи арій формувалися у руслі французької придворної естетики та були пов'язані з традиціями *air*

побудований на розміреному русі акордовими звуками (так званими «ламаними акордами») і створює меланхолійну атмосферу. Перша частина у формі старовинного періоду складається з двох речень: *a* (тт. 158–162) і *b* (тт. 163–171). Початок матеріалу *a* додатково маркується позначкою Solo, а тематизм солюючого інструменту побудований на плавних низхідних інтонаціях, характерних для аріозного жанру. Водночас у супроводі (перша і друга скрипка) використовується фактура вступного розділу. У другому реченні першої частини (*b*) відбувається модуляція у паралельну тональність Ре мажор, в якій написана своєрідна інтерлюдія між частинами (тт. 172–176), заснована на тематичному матеріалі вступу. Друга частина є більш розгорнутою. Перше речення (тт. 177–182, Ре мажор) за інтонаційним контуром подібне до початку частини, хоча не повторює його повністю, а друге речення (тт. 183–205) завершується досить інтенсивним розвитком-розгортанням тематичного матеріалу у фа-дієз мінорі (тт. 192–205). Завершується друга частина невеликою сі мінорною кодою на матеріалі вступу.

Таким чином, у другій частині концерту Ж.-М. Леклера можна відзначити використання двочастинної форми з розгорнутою другою частиною, де тематичний матеріал вступу має функцію розмежування розділів. Друга частина концерту виконує функцію ліричного центру циклу й репрезентує характерні риси французької повільної частини, про що свідчать аріозність та витонченість інтонації. Двочастинна форма з розгорнутою другою частиною, аріозний характер сольної партії та роль вступного матеріалу як об'єднувального чинника забезпечують цілісність і виразність музичного розвитку

Третя частина концерту (Allegro, Ре мажор) написана у ригурнелній формі за схемою: вступ – А (ригурнел) – В (епізод) – А1 – В1 – А2 – В2 –

---

*de cour*. Їх можна зустріти у творчості Ж.-Б. Люллі, Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо та інших композиторів.

Кода. Відкривається фінал вступом (тт. 211–226), який позначений *solo*, однак виконується трьома скрипками. Його тематичний матеріал базується на динамічному висхідному та низхідному пощаблевому русі і танцювальних інтонаціях у другому реченні (тт. 219–226), що створює відчуття пружного просування. Ритурнель (тт. 227–236, Ре мажор) є втіленням динамічного *motto*, досить лаконічний і побудований на загальних формах руху з пануванням рівномірних тривалостей (восьмих і шістнадцятих) та остинатного принципу.

Перший розгорнутий епізод (*Solo*, тт. 237–299) виконується усім складом оркестру, але побудований на віртуозній партії солюючої скрипки та має три тематичних елементи. Вже в першому елементі (тт. 237–259, Ля мажор) можна відзначити певні звукозображальні елементи, які імітують спів птахів. Про це свідчить багатогранна ритміка та велика кількість орнаментики (трелі, форшлаги тощо) у партії скрипки, а також короткі синкоповані ходи на терцію (у партії першої скрипки) і октаву (у фортепіано) вниз, що можна трактувати як звуконаслідування співу зозулі. Натомість, у другому елементі першого епізоду (тт. 260–278) сольне звучання скрипки імітує спів та трелі птахів, таких як соловейко чи жайворонок (тут використовується гра паралельними терціями, велика кількість повторів дрібних мелодичних елементів у вузькому діапазоні тощо). У тематичному матеріалі третього елементу (тт. 79–299) синтезовано попередні прийоми, а «кування зозулі» ще більш виразно підкреслюється паузою у всьому оркестрі.

Повернення тематичного матеріалу ритурнелю (друге проведення) у тональності домінанти Ля мажор (тт. 300–316) має більш розгорнутий виклад. Другий епізод (тт. 317–352, сі мінор) насичений тривалими віртуозними «висловлюваннями» солюючої скрипки (в яких використовуються звукозображальні елементи), та має інтонаційну подібність до вівальдійських «Пір року»), зазначимо тут також однотакові туттійні вставки з тематичним матеріалом ритурнелю (тт. 326, 338 тощо). Третє проведення ритурнелю (тт. 353–368, повернення в основну тональність Ре мажор) має репрізно-

підсумковий характер (тт. 370–406), що підтверджують поторення тематичного матеріалу другого і третього елементів з першого проведення (можна порівняти тт. 288–295 і тт. 378–385 тощо). Завершує третю частину концерту туттійна Кода (тт. 407–419), в якій в остинатному русі утверджується основна тональність Ре мажор. Таким чином, фінальна частина концерту демонструє яскраво виражений концертно-віртуозний характер. Ритурнельна форма тут поєднується з розгорнутими сольними епізодами, у яких провідну роль відіграє партія солюючої скрипки.

Також у концерті ор. 7 №2 можна відзначити характерні риси жанру першої половини XVIII століття, тобто традиційну тричастинність, використання ритурнельної форми у крайніх частинах (межі якої в нотах додатково позначаються як *tutti* і *solo*) та трактування другої частини як аріозного ліричного центру композиції. З іншого боку, у формі наявні елементи сонатності у тональній драматургії кожної частини, що свідчить про творчий підхід композитора до трактування усталених форм. У виконавському аспекті проакцентуємо ретельну продуманість композиції, економію у використанні ефектів, точність інтонації та благородну експресію, характерні для французької традиції. Окремо варто сказати про віртуозність партії солюючої скрипки, яка у даному концерті тісно пов'язана із звукообразними елементами та імітацією пташиного співу. Подібна традиція є характерною для французької музичної культури, можна пригадати Клемана Жанекена, який ще у XVI столітті створював численні опуси з наслідуванням пташиного співу (жайворонка, соловейка тощо), у XVII–XVIII століттях ця традиція продовжилась у творчості Луї Дакена, Франсуа Куперена і Жана-Філіппа Рамо, у XX столітті – у Олів'є Мессіана.

**Концерт ор. 7 № 3 До мажор**<sup>56</sup> є одним з найпопулярніших з опусу 7, оскільки має авторське позначення варіативного солюючого інструменту

---

<sup>56</sup> Ноти концерту див.: [https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/94/IMSLP567592-PMLP444824-Leclair\\_op.7,3-Partitur.pdf](https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/94/IMSLP567592-PMLP444824-Leclair_op.7,3-Partitur.pdf)

(скрипка або флейта траверсо або гобой)<sup>57</sup>. Оркестрова група концерту складається з першої та другої скрипок, альт та віолончелі з органом.

У першій частині концерту ор. 7 №3 До мажор поєднуються ознаки ритурнельної і сонатної форм. Починається частина експонуванням головного матеріалу *a* (До мажор) (тт. 1–8), який можна трактувати як туттійний ритурнель, а також як Головну партію сонатної форми. Тематичний матеріал побудований на активно-динамічному початковому висхідному пощаблевому ході до п'ятого ступеню на сильній долі з подальшим її повторенням (бас оснований на низхідному пощаблевому русі від тоніки до домінанти). Загалом тематичний матеріал Головної партії побудований на збалансованому чергуванні квартово-квінтових стрибків та пощаблевого руху з використанням різноманітних ритмічних формул (пунктирів, синкоп тощо), що обумовлює піднесений стабільно-активний характер першої частини концерту.

Матеріал *b* (тт. 9–17) є другим елементом ритурнельного епізоду, а також має ознаки Побічної партії. Він звучить в тональності Соль мажор і побудований на початковому висхідному квартовому стрибку (домінанта-тоніка) з подальшим розгортанням, де використовуються елементи поліфонічного розвитку (наприклад, імітаційне проведення мелодичний ліній у партії соліста (і першої скрипки, які грають в унісон) та другої скрипки.

Матеріал *c* (т. 18–25) є третім елементом ритурнельного епізоду, а також має ознаки Заключної партії. Цей матеріал нестійкий в тональному плані, однак починається і закінчується в основній тональності. Побудований на загальних формах руху: переважно це стрімкий висхідний і низхідний

---

<sup>57</sup> Як відомо, барокові музиканти і композитори XVII–XVIII століть були цілком прагматичними у своєму підході до створення і виконання композицій. Специфіка існування ранніх інструментальних концертів, перші зразки яких, ймовірно, з'явилися в 1680-х роках, полягала у їх придатності для виконання великими ансамблями, у яких практикувалося спільне використання партій, а пізніше сольні партії могли виконуватися різними інструментами (як, наприклад, концерт ор.7 №3 Ж.-М. Леклера, сольну партію якого може виконувати скрипка або флейта траверсо або гобой).

пощаблевий напрямок, рух акордовими звуками, секвенційне розгортання тощо. Варто зазначити, що маркерами цього тематичного матеріалу у подальшому стануть саме висхідні пощаблеві ходи (вперше з'являються у тт. 20–21 тощо). Як і в попередньому матеріалі, тут використовуються імітаційні прийоми (тт. 18, 20–21 тощо).

Наступний розділ (тт. 26–43) *solo* (як позначено у партитурі) також має подвійну функцію, з одного боку, будучи традиційним елементом ритурнельної форми (першим сольним епізодом), а з іншого – відмежовуючи розділи сонатної форми (тобто Експозицію і Розробку). Також епізод *solo* можна трактувати як сольну експозицію (якщо шукати паралелі з формою класичного концерту), оскільки він цілком логічно побудований на матеріалі *a*. Однак цей матеріал, вже починаючи з такту 27, представлений у видозміненому вигляді, тобто відбувається розгортання з численними розробковими елементами. Загалом епізод звучить більш камерно, адже виконується солюючою, першою і другою скрипками, де найбільш віртуозною є партія солюючої скрипки, також тут часто використовуються орнаментика (морденти, форшлаги, трелі), віртуозний рух дрібними тривалостями тощо.

Великий туттійний розділ (тт. 44–66) є ритурнелем або ж Розробкою сонатної форми. Починається з матеріалу *a1* (в Соль мажорі), де в тт. 44–47 повторюється матеріал тт. 1–4, далі розробковий матеріал побудований на елементах (висхідний пощаблевий рух) матеріалу *c1* (тт. 49–50, 53–54 тощо), можна відзначити тональну нестійкість та відхилення в різні тональності (соль мінор, ля мінор, мі мінор тощо). Наприкінці розділу звучить тематичний матеріал елемента *b1*, який у незміненому вигляді проводиться у тональності ля мінор (можна порівняти тт. 9–14 і тт. 61–66).

Другий сольний епізод (тт. 67–90) також починається в тональності ля мінор і ґрунтується на тематичному матеріалі елемента *a*. Порівняно з першим епізодом, матеріал викладено у видозміненому вигляді, де більш віртуозною і насиченою складними для виконання технічними елементами є партія сольної скрипки. Цей епізод можна трактувати як своєрідну каденцію, адже тут

звучить вже не тріо скрипок, як в попередньому, а провідною є партія скрипки solo при делікатній гармонічній підтримці оркестру. З такту 92 в партитурі позначено початок туттійого розділу, який є підготовкою Репризи, тут звучать елементи тематичного матеріалу *c* (імітації в тт. 92–95), матеріалу *b* (тт. 96–98).

Заключний ритурнель, або ж Реприза (тт. 99–129), є дзеркальною, адже починається з проведення у головній тональності матеріалу *b* (Побічна партія, тт. 99–104), матеріалу *a* (Головна партія, тт. 105–109). В останньому третьому епізоді solo (тт. 110–121) проакцентовані концертність і віртуозність партії скрипки, адже її соло звучить лише у супроводі сольного басу.

Останній туттійний епізод (тт. 122–129) можна трактувати як завершення репризи або коду, засновану на точному проведенні тематичного матеріалу елементу *c* (Заключної партії), проведеному в головній тональності До мажор (можна порівняти тт. 18–25 і тт. 122–129).

Таким чином, в першій частині концерту можна відзначити індивідуальний підхід композитора до трактування як форми (тобто поєднання ритурнельності і сонатності), так і акцентування віртуозності сольного інструмента (адже у трьох епізодах solo спостерігається тенденція до поступового підвищення рівня технічної складності і виразності партії сольної скрипки через її виокремлення з оркестрової групи). З іншого боку, продовження традицій ритурнельної форми реалізовано через протиставленні епізодів tutti і solo. Виявлення подвійної функціональності тематичних розділів, поєднання туттійних ритурнелів із сольними епізодами розробкового характеру, наявність експозиційно-репризної логіки та поступове посилення концертності й віртуозності партії солюючого інструмента засвідчує рух до моделі класичного концерту.

Друга частина концерту (*Adagio*, ля мінор) також написана у ритурнельній формі. Перший ритурнель tutti (тт. 1–6) лаконічний, однак дуже виразний. Повільний темп, напружено-експресивні тирати, пунктирний ритм, ламентозні інтонації скрипок створюють атмосферу урочистого, однак

драматичного висловлення. За емоційним наповненням вони нагадують урочисті перші розділи увертюри до ліричних трагедій французького оперного мистецтва. Перший епізод Solo (тт. 7–16) є контрастним до попереднього матеріалу і переключає слухача у світ інтимної лірики. У партії солюючої скрипки за делікатної підтримки basso continuo у високому регістрі звучить ніжно-меланхолійна мелодія, побудована на пощаблевому русі, зі стрибками на широкі інтервали вгору з поступовим їх заповненням рухом вниз та орнаментикою. Друге проведення ритурнелю у тональності До мажор (тт. 17–21) звучить більш м'яко та стримано, але так само лаконічно. Натомість другий епізод (тт. 22–37, До мажор) дуже розгорнутий і є виразним ліричним центром не лише другої частини, але й концерту в цілому.

У двох розділах другого епізоду представлено розгорнутий матеріал попереднього solo. Тематизм першого розділу (тт. 22–34) побудований на другому елементі solo, варто відзначити характерну для розвиваючої частини зміну тональностей (До мажор, Соль мажор, мі мінор, ре мінор тощо). Водночас другий розділ (такти 35–37) можна трактувати як своєрідну передрепризну сольну каденцію (традиційну для жанру майбутнього класичного концерту), адже партія скрипки звучить лише на витриманому домінантовому органному пункті. Завершує другу частину третє фінальне проведення ритурнелю (тт. 38–43), яке є буквальним повторенням першого ритурнелю в тональності ля мінор. Таким чином, друга частина репрезентує лірично-драматичний аспект твору, де ритурнельна форма наповнюється глибоким емоційним змістом, а контраст між урочисто-драматичними туттійними проведеннями та інтимними сольними епізодами створює лінію емоційного напруження. Особливого значення набуває другий сольний епізод, який виконує функцію ліричного центру не лише частини, а й усього циклу, а також передбачає появу каденційних структур, характерних для подальшої еволюції жанру.

Третя частина концерту (*Allegro assai*, До мажор) також написана у ритурнельній формі з розвиненими туттійними розділами (схема А В А1 С А2

D A3). Перший ритурнель (тт. 1–43, за схемою розділ А) має ознаки старовинної двочастинної форми (а в а1 с). Перша частина (тт. 1–23) складається з двох речень (тт. 1–8 і тт. 9–24), між якими не спостерігається чітко виражений контраст. Тематичний матеріал має ознаки танцювальності (тридольний метр може вказувати на жанр менуету), з акцентованими сильними долями, активним пружним рухом мелодичних ліній, використанням дрібних тривалостей (шістнадцятих, тріолей тощо) та квадратною структурою. Друге речення побудоване на секвенційному розвитку тематичного матеріалу. Друга частина форми (тт. 24–43) починається з розвитку матеріалу першого речення першої частини (а1, тт. 24–35), за яким слідує новий музичний матеріал заключного характеру (с, тт. 36–43). Варто відзначити, що розвиток тематичного матеріалу розділу с (характерними ознаками якого є активні квартові висхідні стрибки) окремо представлений в подальших ритурнелях. Досить чітким є тональний план першого ритурнелю, де у першому розділі бачимо рух від домінанти до тоніки, а в другому – повернення до тоніки через субдомінанту і домінанту.

Перший сольний епізод Solo (тт. 44–74, за схемою розділ В) досить розгорнутий, побудований на розвитку тематичних елементів першої частини ритурнелю зокрема, висхідному пощаблевому русі тріолями, висхідні стрибках на широкі інтервали тощо, тобто, переважно, на матеріалі початкового ядра розділу а. Традиційно провідною є партія солюючого інструмента, віртуозність якої демонструє технічну майстерність соліста, закінчується розділ в домінантовій сфері. Другий ритурнель написаний в тональності Соль мажор (тт. 75–107, за схемою розділ А1) та базується на тематичному матеріалі розділів першої частини, які умовно можна позначити як а2 (тт. 75–82) і в1 (тт. 83–107).

Другий сольний епізод (тт. 108–143, за схемою розділ С) написаний в паралельній тональності ля мінор. Тематичний матеріал ритурнелю представлений лише початковим тріольними інтонаціями, за якими слідує вільне розгортання тематичного матеріалу, де використовуються складні

технічні елементи (рух ламаними акордами, пощаблевий рух, стрибки на широкі інтервали тощо). Третє проведення ригурнелю (тт. 144–166, за схемою розділ А2) відбувається в тональності мі мінор, цього разу використовується тематичний матеріал ригурнелю, але в іншому порядку, тобто с1 (тт. 144–158) і а3 (тт. 159–166).

Останній сольний епізод (за схемою розділ D) починається в однойменній тональності до мінор (тт. 167–236). Він є найбільш розгорнутим з усіх сольних епізодів. Поряд з розвиненою віртуозною партією можна відзначити активний тональний рух з відхиленням в тональності першого ступеню спорідненості (Мі-бемоль мажор, Ля-бемоль мажор, Сі-бемоль мажор тощо) і подальшим досягненням основної тональності До мажор. Заключний ригурнель (тт. 237–252, за схемою розділ А3) цілком лаконічний, за використанням тематичного матеріалу дещо схожий на попередній і має синтезуючий характер, адже перший його розділ складає тематичний матеріал а4 (тт. 237–244), а другий – с2 (тт. 245–252). Отже, фінальна частина концерту демонструє стабільність ригурнельного принципу в поєднанні з активним тематичним і тональним розвитком. Танцювальна природа тематизму, чітка метроритмічна організація та послідовне чергування туттійних і сольних розділів забезпечують цілісність форми, водночас надаючи широкі можливості для віртуозного розгортання партії соліста. Розширений останній сольний епізод із інтенсивним тональним рухом остаточно закріплює домінування сольного начала та підкреслює концертний характер твору.

Загалом концерт ор. 7 № 3 До мажор постає як яскравий приклад перехідної моделі між бароковим ригурнельним концертом і класичним сольним концертом. Поєднання ригурнельності, елементів сонатності, зростаючої ролі соліста та орієнтації на віртуозність свідчить про активні процеси жанрової трансформації, характерні для французької інструментальної культури першої половини XVIII століття.

**Концерт ор. 7 № 5<sup>58</sup>** є тричастинним циклом, в якому усі частини написані в ритурнельній формі. Перша частина (*Vivace*, ля мінор) відкривається туттійним ритурнелем (тт. 1–34) має ознаки старовинної двочастинної форми. Перший розділ (тт. 1–14) побудований на двох тематичних елементах. Перший елемент (тт. 1–6) представлений в активному переважно висхідному русі по звуках тонічного тризвуку, динаміки додають стрибки на широкі інтервали, акцентування окремих звуків мелодії, динаміка *f*, швидкий темп. Цей елемент у виконанні групи струнних інструментів звучить на фоні акордової гармонічної підтримки *basso continuo*. Другий елемент (тт. 7–14) контрастує попередньому, адже представляє ліричну образність, втілену через плавний наспівний пощаблевий мелодичний рух, використання великої кількості секундових інтонацій і тріольну метрику. Партія *basso continuo* фактурно диференціюється, а в тт. 9–10 і т. 14 в басу звучить мелодія першого тематичного елемента, таким чином утворюючи тематичну поліфонічність. Закінчується перший розділ в домінанті основної тональності (Мі мажор), однойменний мінор якої є початковою тональністю другого розділу (тт. 15–35) двочастинної форми. Репризне повернення матеріалу першого тематично елемента (тт. 15–24) втілюється через секвенційний розвиток з тональними відхиленнями (ре мінор, До мажор) і переходить у розробковий епізод (тт. 25–35), де на фоні тремоло струнних тематичний матеріал звучить у партії *basso continuo*, утворюючи діалогічність ансамблевої гри.

Перший епізод *Solo* (тт. 36–74) починається в основний тональності. Партія соліста включає фрагменти обох тематичних елементів ритурнелю, що обумовлює тематичну спорідненість розділів форми. У сольному епізоді також використовується секвенційний розвиток, відхилення в різні тональності (ре мінор, До мажор, Фа мажор, Соль мажор), елементи віртуозної техніки (форшлагги, трелі тощо), «Прозора» підтримка струнних і *basso*

<sup>58</sup> Ноти концерту див.

[https://imslp.org/wiki/Violin\\_Concerto\\_in\\_A\\_minor%2C\\_Op.7\\_No.5\\_\(Leclair%2C\\_Jean-Marie\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_in_A_minor%2C_Op.7_No.5_(Leclair%2C_Jean-Marie))

*continuo* побудована на загальних формах руху та тематичних елементах першого розділу. Цікавим у цьому Solo є епізод з авторською ремаркою *Tasto solo* («лише бас») у тт. 61–64 (органний пункт на домінанті до До мажора). У бароковій нотації це позначення для *basso continuo* вказувало на звучання лише басової лінії без акордів. Зазвичай такі ремарки з'являлися у сольних епізодах або каденційних фрагментах для максимального увиразнення партії солюючої скрипки.

У другому ритурнелі (тт. 75–104) тематичний матеріал викладений в До мажорі, однак розвиток другого елемента приводить до однойменного до мінору. Це і інші зіставлення ладових нахилів тональностей додають барокової гри світло-тіней звучанню концерта. Другий епізод Solo (тт. 105–141) починається в ре мінорі і є більш віртуозним та імпровізаційним, порівняно з першим. Попри наявність тематичних елементів (у т. 105 і т. 114) все ж виклад у партії соліста спрямований на акцентування технічної майстерності виконавця, що досягається завдяки використанню прийому гри «ламаними арпеджіо» у швидкому русі прикрас (трелі, форшлаги тощо). Партія *basso continuo* відсутня у першій половині епізоду, у другій половині представлена акордовою підтримкою на першій долі кожного такту (тт. 118–133), а також викладенням тематичного матеріалу у заключних тактах (тт. 134–141).

Третій ритурнель (тт. 142–167) написаний у Сі-бемоль мажорі. Традиційний почерговий виклад двох тематичних елементів змінюється епізодом потактового звучання соліста і оркестру (тт. 155–162). Така антифонна взаємодія *tutti* і *solo* надає динамічності розвитку тематичного матеріалу, підкреслюючи діалогічність організації фактури і втілюючи принцип *concertato*, характерний для цього жанру. Четвертий епізод Solo (тт. 168–200) починається в соль мінорі і в основі викладу матеріалу має тріольність другого тематичного елемента ритурнелю. За ним слідує фрагмент, оснований на першому тематичному матеріалі (тт. 185–199), що разом із поверненням в основну тональність вказує на ознаки репризності

(дзеркальної репризи), яка у повноцінному форматі втілена у завершальному Четвертому ригурнелі (тт. 200–217), де відбувається точний повтор другого елемента з першого ригурнелю (порівняємо тт. 19–35 і тт. 201–217), що вказує на тональну і тематичну репризу.

Отже, перша частина концерту демонструє послідовне й логічне поєднання ригурнелного принципу з елементами старовинної двочастинної форми, що зумовлює чітку структурну організацію та динамічну драматургію музичного розвитку. Контраст між двома тематичними елементами (активним, енергійним і лірично-розспівним) стає основою тематичної єдності частини та визначає характер подальших трансформацій матеріалу в ригурнелях і сольних епізодах.

Друга частина концерту (*Largo*, Фа мажор, розмір 6/8) традиційно є ліричним центром циклу. Перший ригурнель (тт. 1–10) складається з двох тематичних елементів, де у першому (тт. 1–4) використовуються інтонації танцювального типу. М'яка тридольність з пунктирами в початковій інтонації надає звучанню граційності та витонченості, а пощаблевий рух зі стрибками на кварту заповнюється зворотніми секундовими ходами. Другий тематичний елемент (тт. 5–10) побудований на пощаблевому низхідно-висхідному русі з використанням витонченої ритміки (дрібні пунктири, секстолі тощо), стрибок на октаву у т. 7 також заповнюється пощаблевим низхідним звучанням. Перший епізод *Solo* (тт. 11–22) побудований на тематичному матеріалі першого елемента, водночас партія соліста насичена стрибками на широкі інтервали дрібними тривалостями, орнаментикою (трелі, форшлаги), що дає можливість продемонструвати технічні можливості виконавця.

Другий ригурнель (тт. 23–27) написаний в тональності До мажор і побудований на інтонаціях другого елемента. Друге *Solo* (тт. 28–44, до мінор), у якому розробляються мотиви двох елементів, є одним з найбільш ніжних за характером і проникливих епізодів не лише другої частини, але й усього концерту. Заключний третій ригурнель (тт. 45–48, Фа мажор) має репризну функцію, адже є точним повторенням початку частини (порівняємо з тт. 5–10).

Цікавим є заключний кодовий епізод (тт. 49–53), в якому відбувається модуляція з Фа мажору до домінанти ля мінору, що готує готує повернення головної тональності твору у третій частині. Отже, друга частина концерту (*Largo*) виконує функцію ліричного центру циклу, поєднуючи ригурнелний принцип із витонченою мелодичною образністю, характерною для повільних частин барокового концерту. Контраст і водночас інтонаційна спорідненість двох тематичних елементів першого ригурнелю забезпечують цілісність музичного розвитку та визначають характер подальших сольних епізодів.

Третя частина (*Allegro assai*) є динамічним фіналом циклу, написаним у ригурнелній формі. Перший розгорнутий ригурнел (тт. 1–52) має ознаки старовинної двочастинної форми. Тематичний матеріал першого розділу (тт. 1–26) починається в ля мінорі (частина завершується в мі мінор в кінці) і заснований переважно на інтонаційних елементах, які уособлюють динаміку *molto*: стрибок на кварту з пощаблевим низхідним заповненням, ходи по ступенях тризвуків, акцентування сильних долей, використання синкоп тощо. Цікавим є фрагмент тт. 11–17, основою якого є секвенційний пощаблевий обхід навколо опорного тону (у риториці – фігура мелодичного кружляння), який звучить в імітаційному викладі у скрипок та віоли, створюючи поліфонічне звучання. Другий розділ (тт. 27–52) починається в Ля мажорі і через відхилення в ре мінор, До мажор завершується в ля мінорі. Загалом тут продовжується динаміка руху, однак використовуються інші інтонаційні елементи, серед яких акцентовані широкі стрибки вниз з подальшим пощаблевим рухом, секундові інтонації з нижнім допоміжним тоном (які в тт. 35–37 утворюють імітацію фактуру), рух дрібними тривалостями по звуках тризвуку та репетиційний рух тощо.

Перший епізод *Solo* (тт. 53–86, ля мінор) оснований на тематичному матеріалі ригурнелю, про що свідчить початковий висхідний стрибок на кварту з подальшим пощаблевим заповненням. Традиційно епізод *Solo* є більш віртуозним, про що свідчить наявність технічно складних пасажів з виокремленням мелодичної лінії у верхньому регістрі (тт. 65–75), а також

тривале виконання трелей у півтоновому русі вгору (тт. 76-80). Другий ритурнель (тт. 87–120) написаний в мі мінорі. Тут по чергово отримують розвиток перший (т. 104) і другий (тт. 105–112) тематичні елементи. На перехід до наступного сольного епізоду вказує авторська ремарка *Tasto solo* (т. 113), яка у даному випадку втілюється скоріш символічно, адже *basso continuo* звучить паралельно з ансамблем струнних інструментів. У другому епізоді *Solo* (тт. 121–149, До мажор) про тематичний матеріал свідчить лише початкова висхідна кварта із пощаблевим заповненням, а загалом тут можна відзначити більш високий рівень віртуозності, поряд з тими технічними прийомами, які використовувались (рух дрібними тривалостями, трелі, стрибки), з'являються нові (*arpeggio*), які до цього у концерті не використовувались, що свідчить про продуманість логіки викладу матеріалу та поступового ускладнення технічного рівня партії соліста.

Третій ритурнель (тт. 150–167) написаний в ре мінорі і побудований на першому тематичному елементі. Третє розгорнуте *Solo* (т. 168–279) написано в Ля мажорі і виконує роль каденції. Воно досить насичене в образному плані, поряд з очікуваною динамічністю і віртуозністю з'являються фрагменти ніжно-ліричного забарвлення. У технічному плані до вже використаних у цьому концерті прийомів віртуозного виконання додаються гра подвійними нотами (тт. 208–211), стрибки на широкі інтервали (октави, децими тощо). Заключиний епізод *Tutti* (тт. 279–289) побудований на тематичних елементах ритурнелю і має функцію коди, утверджуючи основну тональність ля мінор. Отже, третя частина концерту постає як динамічний і драматургічно насичений фінал циклу, у якому ритурнельна форма поєднується з елементами старовинної двочастинності та розгорнутого сольного концертного викладу. Тематичний матеріал ритурнелю, заснований на інтонаціях *moto perpetuo*, акцентованих квартових стрибках і пощаблевих заповненнях, забезпечує цілісність форми та стає інтонаційним джерелом для всіх сольних епізодів, а поліфонізація фактури, зокрема імітаційні проведення інтонацій мелодичного «кружляння» навколо опорного тону, надає оркестровим епізодам

внутрішньої напруги. Послідовна тональна драматургія з чергуванням мінорних і мажорних сфер (ля мінор – ля мажор – мі мінор – До мажор – ре мінор) створює ефект барокової «гри світла і тіні» та підсилює контраст між туттійними і сольними розділами.

Особливістю концертного стилю Ж.-М. Леклера у цьому та інших концертах є прагнення до рівноваги між солістом та ансамблем. Попри виразне виділення сольної партії, оркестр не виконує суто акомпануючої функції, а бере активну участь у формуванні драматургії твору, отже для творів композитора характерний концертний діалог між скрипкою та ансамблем, а також увага до поліфонічної взаємодії голосів. Концерти ор. 7 відображають перехідний характер музичного мислення епохи. У них поєднуються риси пізньобарокової концертності з тенденціями раннього класицизму: посилення тематичної цілісності, прагнення до яснішої драматургії циклу та більшої структурної впорядкованості форми.

Історія появи Концерту **Мі-бемоль мажор**<sup>59</sup> є досить загадковою. Судячи з інформації на титулі партитури, цей твір формально не можна віднести до жодного із двох циклів, отже, він не фігурує в традиційних списках робіт композитора, проте наявність окремої партитури і споріднений тематизм першої і третьої частин цього твору з концертом ор. 10 № 4 Фа мажор дає підстави для певних гіпотез. Зазначимо, що на титулі та першій сторінці факсиміле партитури Концерту Мі-бемоль мажор стоїть печатка бібліотеки Шведської королівської музичної академії (Kungl musikaliska akademiens bibliotek<sup>60</sup>) та музично-літературного товариства *Utile Dulci* (яке було створене в 1766 році), а у вільному доступі вони знаходяться на сайті міжнародного проєкту *International Music Score Library Project (IMSLP)*<sup>61</sup>. На жаль,

<sup>59</sup> Концерт позначений Ж.-М. Леклером у партитурі як *Concerto per Violino Solo in E-flat major il Finale fugato a 5 Parte*. Провідною є партія *Violino Principale*, а крім цього у партитурі присутні партії першої і другої скрипок, альту і віолончелі. Хоча на титулі також позначена партія *Basso ripieno*, у доступній партитурі вона відсутня.

<sup>60</sup> <https://musikaliskaakademien.se/in-english/history/>

<sup>61</sup> Ноти концерту див. [https://imslp.org/wiki/Violin\\_Concerto\\_in\\_E-flat\\_major\\_\(Leclair%2C\\_Jean-Marie\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_in_E-flat_major_(Leclair%2C_Jean-Marie))

невідомою залишається дата рукопису (це, скоріш за все, пізній твір, що підтверджує і тематична спорідненість з концертом ор. 10 №4), а також причина появи концерту, історія його написання та побутування, водночас відсутні і підстави для сумнівів у автентичності твору. Ймовірно, його поява могла бути обумовлена спеціальним замовленням герцога де Граммона або одного з численних паризьких покровителів Ж.-М. Леклера. Коли композитор працював на герцога де Граммона, він створював дивертисменти для сценічних творів, а також повні антре, які втрачені, тому, можливо, у той період був написаний і даний концерт.

Враховуючи, що дисертаційне дослідження не ставило за мету створення вичерпної типології концертної спадщини Ж.-М. Леклера, а було спрямоване на виявлення провідних стильових закономірностей його скрипкової творчості, об'єктом детального аналізу обрано саме Концерт Мі-бемоль мажор як зразок пізнього періоду творчості. Виявлена спорідненість тематизму з Концертом ор. 10 № 4 Фа мажор свідчить про належність обох творів до єдиного кола художніх образів та композиційних прийомів композитора. Тому залучення додаткового розгорнутого аналізу ор. 10 № 4 призвело б радше до дублювання вже встановлених закономірностей, ніж до отримання принципово нових результатів.

Водночас виявлена у процесі дослідження тематична спорідненість Концерту Мі-бемоль мажор та Концерту ор. 10 № 4 Фа мажор становить окрему перспективну проблему для подальших досліджень, пов'язану з питаннями авторського самоцітування, варіантності тематичного матеріалу та еволюції концертного стилю Ж.-М. Леклера. У межах даної роботи основну увагу зосереджено на комплексному аналізі Концерту Мі-бемоль мажор як самодостатнього художнього явища, що дозволяє розкрити характерні риси композиторського мислення митця без необхідності залучення широкого кола аналогічних творів.

**Концерт Мі-бемоль мажор** складається із трьох частин. Перша частина (*Allegro ma non troppo*) написана у старосонатній формі. Вона включає три

крупних розділи: експозицію, розробку і репризу. Перша її частина становить експозиційну побудову і заснована на контрастному за інтонаційно-образними характеристиками тематичному матеріалі. Початкове проведення матеріалу (Головна партія, тт. 1–10) оформлено у побудову типу «ядро-розгортання» і засноване на низхідному русі акордовими звуками і подальшому протилежному висхідному пощаблевому русі. Далі матеріал розгортається завдяки використанню висхідних стрибків із подальшим низхідним заповненням у секвенційній послідовності та широких інтервальних стрибків. Okремо варто відзначити інтонаційний елемент у такті 8, який пізніше використовуватиметься у зв'язуючому та розробковому епізодах частини. Тематичний матеріал побудований на тоніко-домінантовій гармонії у русі від тоніки до домінанти. Чітко проартикульована сильними долями ритміка додає руху пружності та динаміки придворного танцю. Фактура концерту також досить чітко диференційована, інші учасники ансамблю в цілому мають акомпануючу функцію, часто дублюючи партію *Violino Principale*, або створюючи її гармонічну підтримку.

З такту 11 відбувається повторення першої фрази основного тематичного матеріалу, яка далі повторюється у секвенційному викладі (в тональності подвійної домінанти Фа мажор). Другий елемент теми (тт. 18–23) можна трактувати як зв'язуючу партію сонатної форми, каденційний епізод якої (тт. 21–23) повторюватиметься у розвиваючому розділі в різних тональностях.

Контрастний тематичний матеріал ліричного спрямування характерний для Побічної партії (тт. 24–31). Ця тема побудована на пощаблевому русі з превалюванням інтонацій оспівуючого типу. Починається в основній тональності Мі-бемоль мажор з поступовим переходом в домінантову тональність Сі-бемоль мажор.

Варто відзначити велику кількість орнаментики (трелі, форшлагги тощо) у викладі цієї теми. У тт. 32–37 переважають загальні форми руху, використання стрибків на широкі інтервали, секвенційний рух тощо, що свідчить про завершальну функцію, тобто Заключну партію експозиції.

Середній розробковий розділ має переважно мінорний нахил починається викладом теми Головної партії в доміантовій тональності Сі-бемоль мажор і на відносно сильній долі такту (т. 38), зберігаючи тональний рух до доміанти (Фа мажор). Середній розділ насичений розробковими елементами та тональними змінами. Поліфонічні прийоми такі як, наприклад, канонічні імітації в приму можна відзначити в тт. 44–45 і тт. 49–50, також у цьому епізоді (тт. 44–53) розвиваються елементи матеріалу Побічної партії. Каденційний епізод (тт. 58–60) приводить до соль мінору, у якому починається віртуозна частина середнього розділу (тт. 62–76), партія сольної скрипки насичена складними насиченими орнаментикою пасажами у широкому діапазоні. З т. 76 починається новий етап розробки, заснований на повторенні матеріалу зв'язуючої партії у тональності ре мінор. Загалом для середнього розділу характерна розробка мотивів основних тем експозиції, досить часта зміна фактури (поліфонічні елементи, канонічна імітація тощо), поява коротких віртуозних сольних фрагментів, часта зміна тональностей (всі у мінорному нахилі).

Репризний розділ починається з т. 95 матеріалом Головної партії в Мі-бемоль мажорі. Перші сім тактів є точним повторенням експозиції, за яким слідує матеріал Побічної партії (таким чином елементи Зв'язуючої партії, які часто використовувались у розробці, тут не повторюються).

Побічна партія звучить з т. 102 і змінюється арпеджіо заключного типу, також тут звучать мотиви з розробки (тт. 111–113), які приводять до своєрідної віртуозної каденції соліста (тт. 115–190). З т. 120 і до кінця частини звучить буквальний повтор експозиційного фрагменту (тт. 11–23), де різницею є лише метричне зміщення на половину такту.

Таким чином, у першій частині концерту можна відзначити ознаки старосонатної та класичної сонатної форми, адже експозиція декількох тематично контрастних матеріалів (контраст між головним і побічним матеріалом досить яскраво виражений і кожен з них має свою функцію) змінюється їхньою розробкою та подальшим репризним повторенням, важливою є тональна логіка, тобто рух від тоніки до домінанти в експозиції, тональна нестійкість в розробковому розділі та проведення тем експозиції в основній тональності Мі-бемоль мажор. При цьому варто відзначити не партитетний розвиток тем Головної та Побічної партій, адже явним є домінування музичного матеріалу Головної партії, що свідчить про ознаки старосонатної форми. Тут присутнє тональне співвідношення тем, типове для сонатної форми (Т–D в експозиції, Т–Т в репризі), але при цьому відсутній характерний для неї контраст тем та їх інтенсивний розвиток<sup>62</sup>.

Друга частина концерту Мі-бемоль мажор (Largo, до мінор) написана у старовинній двочастинній формі. Виконується складом тріо скрипка, віолончель соло і basso continuo. Ця частина є ліричним центром концерту, а повільний рух, граціозні інтонації, тридольний метр вказують на танцювальну природу тематичного матеріалу. Перший розділ (тт. 1–12) представлений періодом типу розгортання (де перших чотири такти є його ядром), що закінчується у домінантовій тональності соль мінор. В цілому переважають короткі мотиви і рух неширокими інтервалами (окрім квінто-секстового ходу в першому такті).

Другий розділ традиційно для такої форми більш масштабний (такти 13–40) і починається у паралельній тональності Мі-бемоль мажор. Після восьмитактового неточного повтору, тобто викладу дещо перетвореного матеріалу, відбувається зупинка на проміжній каденції (т. 20), далі у другій секції форми відбувається розвиток тематичного матеріалу з використанням секвенційного руху.

---

<sup>62</sup> Ця форма була поширеною не лише в концертному і сонатному жанрах, а й в прелюдіях, фугах, танцях з сюїт, аріях і хорах з кантат і мес.

Таким чином, друга частина концерту виконує функцію ліричного центру циклу, поєднуючи камерну витонченість із танцювальною пластикою тематичного матеріалу. Старовинна двочастинна форма поєднується тут із принципами розгортання та варіантного розвитку, що проявляється у трансформації початкових мотивів і активному використанні секвенційного руху. Водночас характерною рисою частини є стримана емоційність, інтонаційна граціозність і тонкий ансамблевий діалог між скрипкою, віолончеллю та basso continuo, що відповідає естетичним принципам французького інструментального стилю XVIII століття.

Третя частина концерту (*Allegro*, Мі-бемоль мажор) також має ознаки сонатної форми. Однією з особливостей цієї частини, яка зазначена у заголовку партитури «*il Finale fugato*», є використання поліфонічних прийомів в експозиції та розвитку тематичного матеріалу. Експозиція першої теми (теми головної партії, тт. 1–36) відбувається у двоголосному викладі, який нагадує тему і протискладення фуги. Тема побудована на початковому протилежному русі двох голосів від тонічного звуку (у партіях солюючої скрипки і віолончелі), з т. 7 можна відзначити канонічне проведення мелодії в секунду, а в тт. 12–21 звучить друге проведення основної теми у тональності домінанти (Сі-бемоль мажор) у партіях другої скрипки і альтя. Третє проведення початкового висхідного елемента Головної теми звучить у альтя і віолончелі з т. 22 і вже з т. 24 початковий висхідний елемент звучить у секвенційних проведеннях в басу і стає гармонічною основою завершальної побудови на тремоло (тт. 24–34), прийшовши до кадансу в Мі-бемоль мажорі (тт. 35–36). Коротка динамічна зв'язуюча партія (тт. 37–44) заснована на русі восьми тривалостями у протилежних напрямках.

Особливість Побічної партії (тт. 45–58) полягає в тому, що вона починається в основній тональності і лише друге проведення цієї теми (тт. 55–58) звучить у тональності домінанти – в Сі-бемоль мажорі.

Загалом тема Побічної партії побудована на низхідному пощаблевому русі від тоніки до третього ступеню, при повторенні цей рух ускладнюється дрібнішими тривалостями. Тема Заключної партії (тт. 59–99) побудована на формах загального руху і складається з декількох секвенційних ланцюгів (тт. 59–62, тт. 63–66, тт. 67–70, далі по 2 такти 71–72, 73–74, 75–76, 77–78 і знову по 4 такти 79–82, 83–86, 87–90). У Заключній партії відбувається закріплення домінантової тональності Сі-бемоль мажор.

Розробка (тт. 100–173) починається зі скороченого викладу теми Головної партії у домінантовій тональності Сі-бемоль мажор, після початкового матеріалу (тт. 100–112) звучить матеріал заключного епізоду (з тремоло) теми Головної партії (тт. 113–122), у якому відбувається модуляція в соль мінор. Далі (тт. 123–147) розвиваються елементи Побічної партії, а проведення теми Головної партії (тт. 148–155) відбувається у тональностях до-мінор і фа-мінор. Остання в розробці поява заключної побудови Головної партії (тт. 156–165) у фа мінорі приводить до теми З'в'язуючої партії (тт. 166–173), якою завершується розробковий розділ фіналу Концерту.

Реприза (тт. 174–288) починається розгорнутим викладом Головної партії в основній тональності (тт. 174–218), також тут присутній заключний тремолоючий розділ (тт. 204–218), який закінчується кадансом в Сі-бемоль мажорі. Натомість можна відзначити відсутність Зв'язуючої партії, адже після Головної партії вступає Побічна тема (тт. 219–227). На деякий час знову з'являються мотиви Головної партії (тт. 228–235), за якими слідує віртуозний епізод, заснований на арпеджованих акордах, пощаблевому та інших загальних формах руху. У тт. 253–272 відбувається повтор Заключної партії в основній тональності.

Кода фіналу концерту побудована на лаконічному проведенні тем Головної партії (тт. 273–280) і Зв'язуючої партії (тт. 281–288). Таким чином, можна відзначити у фіналі концерту досить чіткі ознаки сонатної форми разом із використанням поліфонічних прийомів розвитку тематичного матеріалу.

Можна відзначити у концерті увиразнення рис ранньокласичної сонатної форми, поліфонічні принципи розвитку тематичного матеріалу, а також витонченість музичної мови. Показовими є активний тематичний розвиток, чітка тональна логіка, поєднання гомофонно-гармонічного та поліфонічного типів фактури, а також значна роль віртуозного сольного начала. Особливо важливим є використання поліфонічних прийомів у фіналі концерту, де фугований принцип розвитку тематизму органічно включений у сонатну драматургію. Ліричне Largo виконує функцію емоційного центру циклу, тоді як крайні частини вирізняються енергійністю руху, динамічністю та активним тематичним розгортанням.

Важливим у дослідженні концертного жанру у творчості Ж.-М. Леклера є трактування діалогів як чергування розділів між солістом і оркестром. Можемо відзначити, що у концертах ор. 7 діалог розгортається переважно на рівні форми в цілому (чергування tutti та solo), що характерно для барокової моделі. Водночас у концерті Мі-бемоль мажор є ознаки того, що О. Антонова називає «проникненням діалогічності всередину сольних розділів» через оркестрові «награвання» та переклички [4, с. 16]. Це, зокрема, маркує перехід Ж.-М. Леклера від барокової ритуальності до предкласичної сонатної логіки. Композитор часто використовує «діалоги згоди» модусного і диктумного типів [4, с. 12], що сприяє емоційному підкріпленню теми та відповідає його прагненню до гармонійної цілісності та шляхетності. Також у концертах Ж.-М. Леклера продемонстрована тенденція до фактурного «виділення» сольної партії з оркестрового звучання, що створює розшарування музичного простору на «ближній план» (соліст) та «дальній» (фоновий оркестр), що у загальному напрямку еволюції свідчить про поступову відмову від участі соліста в tutti та усвідомлення його особливого статусу.

Окремої уваги заслуговують виконавські нюанси скрипкових творів Ж.-М. Леклера, адже практично у всіх дослідженнях підкреслюється його заслуга у виведенні техніки гри на скрипці у Франції на безпрецедентний

рівень, що підтверджує впровадження та розвиток гри подвійними, та потрійними нотами, використання подвійних трелей у терціях та секстах, розширення діапазону інструмента до восьмої позиції, детальна нотація штрихів (легато, спіккато, деташе) та використання лівостороннього тремоло. Як пише Дж. Р. Ентоні, «Леклер ґрунтовно засвоїв технічні досягнення італійської скрипкової музиці після Кореллі ... Леклер, безумовно, «розвинув» їх [подвійних трелей] використання разом із потрійними та четверними трелями до ступеня, якого раніше ніколи не було у Франції. Крім того, він розвинув використання подвійних трелей у терціях та секстах, тремоло лівої руки, велику різноманітність ударів смичка, усі вони ретельно нотовані ... і до восьмої сонати четвертої книги він досяг восьмої позиції» [98, с. 275].

Відзначимо вимогливість Ж.-М. Леклера до рівня інтерпретації його творів, адже композитор наполягав на суворому дотриманні авторських вказівок, застерігаючи від додавання зайвих нот, що «спотворюють мелодію», а також давав чіткі вказівки щодо темпів. Як зазначає Дж. Р. Ентоні, «компетентність, необхідна для виконання сонат Леклера, полягає в тому, що віртуозні елементи не використовувалися як самоціль і ніколи не порушували музичної цілісності сонат. ... Як і Куперен, він наполягав на скрупульозному прочитанні своїх орнаментів, які були записані у символах. У зверненні до четвертої книги він переконливо зазначив: один важливий момент, на якому не можна надто наполягати, – це уникати плутанини з нотами, які іноді додаються до мелодичних та експресивних пасажів, але які лише спотворюють їх» [98, с. 280].

Трактування орнаментики у скрипкових творах Ж.-М. Леклера потребує особливої уваги, адже знаходиться на перетині французької та італійської традицій. З одного боку, композитор тяжіє до витонченої деталізації та орнаментальної насиченості, притаманної французькому стилю, з іншого – використовує елементи італійської віртуозності. У зв'язку з цим прикраси у його сонатах частково фіксуються в нотному тексті за допомогою спеціальних позначень, а частково передбачаються як імпровізаційні елементи, що

реалізуються виконавцем відповідно до стильових норм епохи. Як зазначає Х. Шотт, «жоден аспект барокового виконання не відрізняв французький та італійський стилі так різко, як орнаментика. Існує безліч французьких таблиць орнаментів, які дають точні пояснення багатьох символів, часто заплутаних та суперечливих, що зустрічаються особливо в клавирній музиці, тоді як в іншій інструментальній та вокальній музиці «простий +» служив для позначення необхідності деяких прикрас на вибір виконавця» [177, с. 412].

Зауважимо, що виконавський стиль самого Ж.-М. Леклера характеризувався як «аполонічний», а серед ключових ознак вказувались безкомпромісність та благородність, точність інтонації, стриманість у використанні ефектів та «шляхетність виразу». Ж.-М. Леклер виступав проти самовільних змін темпу заради експресії, наполягаючи на ритмічній цілості в межах однієї частини (термін *Allegro* трактувався композитором не як ознака надшвидкого руху (*presto*), а як «веселий» (*gai*) характер, що зберігає поважність і шляхетність мелодії). На противагу італійській традиції надмірної імпровізаційності, композитор вимагав від скрипалів не додавати більше орнаментів, ніж вказано в тексті, щоб не «деформувати» мелодичну лінію<sup>63</sup>.

Отже, концерти Ж.-М. Леклера становлять одну з найяскравіших сторінок французької інструментальної музики першої половини XVIII століття та демонструють оригінальне переосмислення італійської моделі сольного концерту. Спираючись на принципи концертного стилю А. Кореллі та А. Вівальді, композитор зберігає тричастинну структуру циклу, ритурнельний принцип формотворення та віртуозну роль соліста, проте наповнює ці елементи рисами французької музичної естетики. Вона проявляється у витонченості мелодичного письма, орнаментальній деталізації,

---

<sup>63</sup> Спостереження з науково-критичного нарису Луї Кастелена (Центр барокової музики Версаля), що супроводжує запис скрипкових концертів Жана-Марі Леклера у виконанні Фабіо Біонді та ансамблю *Europa Galante*. [https://www.academia.edu/34101112/Leclair\\_Concertos\\_pour\\_violon\\_op\\_7\\_Europa\\_galante\\_Fabio\\_Biondi](https://www.academia.edu/34101112/Leclair_Concertos_pour_violon_op_7_Europa_galante_Fabio_Biondi)

танцювальній природі тематизму, збалансованості драматургічного розвитку та прагненні до ясності форми.

Аналіз концертів ор. 7 і Концерту Мі-бемоль мажор засвідчив, що творчий метод Ж.-М. Леклера ґрунтується на органічному синтезі французьких та італійських стильових принципів. Італійський вплив виявляється у концертному типі мислення, моторності швидких частин, секвенційному розвитку, віртуозному скрипковому письмі та контрастності tutti і solo, тоді як французька традиція простежується у кантиленності повільних частин, витонченій орнаментиці, танцювальних ритмоінтонаціях і прагненні до шляхетності музичного висловлювання. Водночас у деяких творах композитора спостерігаються ознаки стильової еволюції, пов'язаної з поступовим послабленням суто барокових принципів мислення та формуванням ранньокласичних тенденцій, зокрема зростанням ролі тематичної диференціації, тонального контрасту та внутрішньої драматургічної логіки розвитку.

### **Висновки до третього розділу**

Проведений аналіз сонатної та концертної творчості Жана-Марі Леклера дозволяє конкретизувати особливості взаємодії французької та італійської традицій у його індивідуальному стилі. Французький компонент виявляється насамперед у танцювальній природі значної частини тематичного матеріалу, тяжінні до жанрової конкретності музичних образів, широкому використанні орнаментики (*agréments*), витонченості мелодичної лінії та риторичній виразності музичного висловлювання. Важливими ознаками французької традиції є також схильність до програмності та звукозображальності, що проявляється, зокрема, у використанні пасторальних образів та імітації пташиного співу в окремих концертах.

Італійський вплив найбільш виразно простежується у трактуванні концертного жанру, використанні ригорного принципу формотворення,

віртуозному характері сольної партії та активізації драматургічного розвитку. Для творів Ж.-М. Леклера характерними є розгорнуті секвенційні побудови, моторна динаміка швидких частин, широке застосування скрипкових пасажів, подвійних нот, арпеджіо та інших прийомів, успадкованих від італійської скрипкової школи. Відчутним є також вплив італійської традиції у сфері тонального розвитку та принципів тематичної контрастності. У результаті взаємодії зазначених компонентів формується індивідуальний стиль композитора, для якого характерні поєднання концертної віртуозності з камерною вишуканістю, рівновага між технічною складністю та мелодичною виразністю, а також прагнення до драматургічної цілісності музичної форми.

Музика Ж.-М. Леклера зберігає особливий мелодичний шарм, який не поступається його технічній складовій. Виразним зразком такого поєднання є сонати композитора для скрипки соло та тріо-сонати, у яких органічно поєднано поліфонічні та гомофонні елементи, пасторальні інтонації аріозного типу та вишукану хроматичну виразність. Середні частини з м'якою пасторальною колористикою часто набувають особливого художнього значення завдяки делікатному балансуванню між простотою інтонації та витонченістю мелодичних ліній у верхньому регістрі.

У той же час жанрова модель італійського концерту, яка була засвоєна та наслідувана майже всіма європейськими композиторами XVII–XVIII століть, у паризької публіки викликала особливе захоплення. Очевидно, що твори митця у концертному жанрі також мають риси італійського прототипу, однак композитору вдалося виробити власний стиль, де італійські та французькі традиції були гармонічно синтезовані. «У цьому він був дитиною свого часу, оскільки подібний синтез намагалися втілити багато його сучасників. Леклер був одним із найбільш успішних. У своїх концертах він залишався близьким до вівальдіївських зразків у швидких частинах, частіше вносячи французький смак у повільних частинах» [189]. Композиція та музична форма, драматургія та фактурно-гармонічні прийоми концертів Ж.-М. Леклера відповідають кращим європейським зразкам жанру першої

половини XVIII століття. Водночас мелодико-інтонаційні і ритмічні особливості тематизму, темброва драматургія, використання великої кількості прикрас, оригінальне трактування другої повільної частини твору мають яскраво виражений французький характер.

Варто відзначити втілення барокових рис у творчості композитора, що проявляється насамперед у збереженні циклічних структур сонати *da chiesa* та *sonata da camera*, активному використанні поліфонічних прийомів, розвиненій системі орнаментики та складній гармонічній мові. Багато його творів демонструють характерне для бароко прагнення до драматургічного контрасту між частинами циклу, а також до риторичної виразності музичного висловлювання.

Водночас твори Ж.-М. Леклера містять ознаки галантного стилю, що підтверджує мелодичність основних тем творів, організацію тематичного матеріалу у коротких симетричних побудовах та прозорість фактури. Композитор активно використовує періодичну структуру музичного матеріалу, що поступово витісняє характерний для бароко принцип безперервного тематичного розвитку. Особливу роль відіграє прагнення до елегантності музичного висловлювання, яке сучасники неодноразово відзначали як одну з головних рис його стилю.

У творчості Ж.-М. Леклера можна простежити й окремі ознаки ранньокласичного стилю. Насамперед це стосується процесів тематичної організації та формотворення. У його пізніх сонатах і концертах спостерігається тенденція до більш чіткої функціональної диференціації тематичного матеріалу, посилення тональних контрастів між розділами форми, а також зростання ролі тематичного розвитку. В окремих творах виникають передумови майбутнього класичного сонатного мислення, хоча вони ще не формують завершеної класичної системи. Подібні процеси були характерними і для творчості багатьох сучасників композитора.

Аналіз сонатної та концертної спадщини митця також підтверджує його визначальну роль у становленні французької скрипкової школи. Композитор

значно розширив технічні та виражальні можливості інструмента, адаптувавши до французького музичного середовища досягнення італійської скрипкової традиції та поєднавши їх із національними принципами виконавської культури. Саме у його творчості вперше було реалізовано той рівень синтезу віртуозності та художньої вишуканості, який став характерною ознакою французького скрипкового мистецтва другої половини XVIII століття.

## ВИСНОВКИ

Актуалізація досліджень національних музичних традицій європейського бароко в сучасному музикознавстві зумовлює необхідність нового осмислення творчості композиторів, чия спадщина тривалий час залишалася поза належною увагою вітчизняної науки. Однією з таких постатей є Жан-Марі Леклер – композитор, скрипаль-віртуоз, педагог і один із найвидатніших представників французької інструментальної культури XVIII століття.

У дисертації здійснено комплексний аналіз скрипкової творчості Ж.-М. Леклера у контексті розвитку французької інструментальної музики першої половини XVIII століття. Дослідження дало змогу виявити закономірності формування індивідуального стилю композитора, визначити специфіку його жанрового мислення, охарактеризувати особливості взаємодії французьких та італійських музичних традицій, а також окреслити місце митця в історії європейської інструментальної культури.

У ході дослідження встановлено, що музична культура Франції першої половини XVIII століття формувалася в умовах складних соціокультурних та художньо-естетичних процесів, пов'язаних із трансформацією придворної культури доби Людовика XIV, поширенням просвітницьких ідей, розвитком салонного мистецтва та становленням нових форм публічного музичного життя. Одним із провідних чинників розвитку французької музичної культури XVIII століття була взаємодія національної традиції з італійським мистецтвом. У цей період французькі композитори активно засвоювали нові принципи інструментального письма, концертного мислення та віртуозного виконавства, не відмовляючись при цьому від національних художніх пріоритетів. Важливим естетичним принципом епохи стала концепція «поєднання смаків» (*les goûts réunis*), яка передбачала органічний синтез французьких та італійських художніх засад. Проведене дослідження підтвердило, що творчість Жана-Марі Леклера є одним із найяскравіших проявів естетики *les*

goûts réunis у французькій інструментальній музиці першої половини XVIII століття. Аналіз сонатної та концертної спадщини композитора дозволив виявити механізми взаємодії французьких і італійських стильових елементів та простежити їх роль у формуванні індивідуального композиторського стилю.

У роботі висвітлено основні аспекти життєтворчості Ж.-М. Леклера та встановлено, що формування його творчої індивідуальності відбувалося під впливом комплексу особистісних, професійних і соціокультурних чинників. Особливе значення для становлення композитора мало поєднання виконавської, педагогічної та композиторської діяльності. Саме багатогранність творчої реалізації митця забезпечила формування універсального типу музичного мислення, у межах якого виконавський досвід безпосередньо впливав на особливості композиторського письма.

Важливу роль у становленні індивідуального стилю композитора відіграли його контакти з італійською скрипковою школою, насамперед навчання у Дж. Соміса. Засвоївши принципи італійського віртуозного інструменталізму та концертного мислення, Ж.-М. Леклер не лише втілював їх у власній творчості, а й суттєво трансформував французьку скрипкову традицію. Водночас композитор зберіг характерні риси французької естетики, що дозволило йому виробити індивідуальний стиль, який поєднував національну витонченість із новими можливостями європейського інструментального мистецтва.

У результаті проведеного дослідження встановлено, що стиль Ж.-М. Леклера сформувався як цілісна художня система, у якій французькі та італійські елементи перебувають у стані органічної взаємодії. Французький компонент стилю проявляється у тяжінні до танцювальності, жанрової конкретності, орнаментальної витонченості, ясності фактурної організації та пластичності мелодичного руху. Важливу роль відіграють також принципи французької декламаційності та особлива увага до інтонаційної виразності музичної фрази. Італійський вплив виявляється через активізацію концертного

начала, віртуозність сольної партії, посилення динамізму тематичного розвитку та розширення технічних можливостей скрипкового письма. Таким чином, творчість композитора є прикладом художнього синтезу різних стильових елементів.

Проведений аналіз дозволив визначити, що творчість Ж.-М. Леклера відображає складні процеси стильової трансформації європейської музики першої половини XVIII століття. У його творах співіснують риси пізнього бароко, галантного стилю та ранньокласичних тенденцій. Це проявляється у поступовому переході від поліфонічного типу мислення до гомофонного, посиленні тематичної контрастності, зростанні ролі драматургічних принципів розвитку та формуванні нових моделей інструментального циклу. Водночас композитор зберігає характерні риси французької традиції, пов'язані з орнаментальністю, жанровою конкретністю та індивідуалізацією музичної форми.

Узагальнення результатів аналізу сонатної творчості композитора дозволило визначити її провідні художні закономірності. Дослідження сонат для скрипки соло і basso continuo op. 1 засвідчило, що сонатний цикл у творчості Ж.-М. Леклера перебуває на межі різних історичних моделей музичного мислення. У його структурі поєднуються ознаки старовинної двочастинної форми, сюїтності, рондальності та ранніх проявів сонатного принципу розвитку. Подібна багат шаровість формотворчих рішень свідчить про перехідний характер епохи та відображає процес пошуку нових композиційних моделей у французькій інструментальній музиці.

Для сонатної творчості композитора характерне активне використання тонально-функціональних контрастів, принципів тематичної варіантності та структурної симетрії. Особливого значення набуває індивідуалізація циклічної драматургії, що проявляється у різноманітності композиційних рішень, відсутності жорсткої нормативності та прагненні до внутрішньої художньої цілісності кожного твору. Сонати Ж.-М. Леклера демонструють поступовий відхід від традиційної барокової моделі циклу та наближення до

нових принципів музичного мислення, характерних для другої половини XVIII століття.

Особливу роль у сонатній творчості композитора відіграє жанровий чинник. Виявлено, що танцювальні моделі є не лише зовнішньою стилістичною ознакою, а виступають важливим елементом композиційної та драматургічної організації творів. Використання елементів гавоту, менуету, мюзету, сарабанди, пасакалії, жиги та інших жанрів свідчить про глибокий зв'язок інструментальної творчості композитора з французькою театральнo-балетною традицією. У музиці Ж.-М. Леклера танцювальні елементи беруть участь у формуванні тематизму, визначають характер музичного руху та впливають на драматургічну логіку циклу.

Важливим принципом організації сонатного циклу є взаємодія вокально-декламаційного та інструментально-віртуозного типів тематизму. Повільні частини тяжіють до кантиленності, інтонаційної гнучкості та емоційної зосередженості, що пов'язано з традиціями французької вокальної культури. Швидкі частини, навпаки, характеризуються активним моторним розвитком, концертністю та віртуозністю. Поєднання цих двох типів музичного висловлювання формує драматургію сонат Ж.-М. Леклера та визначає їхню художню своєрідність.

У результаті аналізу тріо-сонат ор. 4 встановлено, що вони посідають особливе місце у творчій спадщині композитора та репрезентують ансамблевий аспект його музичного мислення. Для цих творів характерні поліфонічна взаємодія голосів, інтонаційна спорідненість тематичних елементів, діалогічність фактури та гнучке поєднання горизонтального і вертикального принципів розвитку. Композитор досягає балансу між камерністю та концертністю, що є характерною рисою французької інструментальної культури XVIII століття.

Аналіз концертної творчості композитора дозволив визначити особливості його трактування жанру скрипкового концерту. Орієнтуючись на принципи італійського сольного концерту, Ж.-М. Леклер водночас

переосмислює їх відповідно до французьких естетичних уявлень. Для його концертів характерні драматургічна контрастність частин, активний тематичний розвиток, поєднання концертного та камерного начал, а також складна система взаємодії між солістом і ансамблем.

Установлено, що концертна творчість митця стала важливим етапом становлення французького скрипкового концерту. Його твори демонструють поступовий перехід від принципів *concerto grosso* до нового типу сольного концерту, у якому провідна роль належить солістові-віртуозу. Водночас концертна драматургія композитора не зводиться до демонстрації технічної майстерності виконавця, а передбачає складну систему художньої взаємодії між усіма учасниками ансамблю.

Дослідження трьох концертів ор. 7 та концерту Мі-бемоль мажор показало, що композитор активно використовує принципи тематичної контрастності, розробковості та циклічної єдності. У його концертах спостерігаються процеси поступового формування нових принципів сонатного мислення, що проявляються у функціональному розмежуванні тематичного матеріалу, розвитку тонального плану та посиленні драматургічної ролі тематичних контрастів. Це дозволяє розглядати концертну творчість Ж.-М. Леклера як важливий етап еволюції європейського інструментального концерту XVIII століття, де простежуються тенденції до синтезу барокового ригурнельного принципу та елементів сонатного мислення.

Композитор значно розширив технічні та виражальні можливості скрипки. У його творах активно використовуються подвійні ноти, приховане багатоголосся, складна орнаментика, широкий регістровий діапазон, різноманітні прийоми фактурної організації та елементи імітаційної поліфонії. Водночас технічна складність не є самоціллю, а підпорядковується художньо-образним завданням. Це дозволяє розглядати творчість митця як важливий етап у розвитку європейської скрипкової техніки. Отже, особливого значення набуває виконавський аспект творчості композитора. Будучи одним із

найвидатніших скрипалів свого часу, Ж.-М. Леклер створював музику, безпосередньо пов'язану з практикою виконавства. Його твори відображають високий рівень розвитку французької скрипкової школи та водночас містять численні елементи, пов'язані з новими тенденціями європейського віртуозного інструменталізму. У зв'язку з цим спадщина композитора зберігає значний потенціал для сучасної концертної практики та історично поінформованого виконавства.

Таким чином, результати дослідження підтверджують, що скрипкова творчість Жана-Марі Леклера є не лише важливою складовою французької музичної культури XVIII століття, а й одним із ключових явищ європейського інструментального мистецтва перехідної доби між бароко та класицизмом. Її художня цінність визначається органічним поєднанням національних і позанаціональних традицій, високим рівнем композиторської майстерності, новаторським трактуванням інструментальних жанрів та значним впливом на подальший розвиток європейського музичного мистецтва.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрієвський І. Деякі проблеми розвитку української скрипкової школи в контексті еволюції європейської інструментальної музики. Музичне виконавство: Науковий вісник. Київ, 2000. Вип. 14, кн. 6. С. 32–40.
2. Анненкова Н. Становлення скрипкового мистецтва: тезаурус у педагогічному просторі. Наук. праці Міжрегіон. акад. управління персоналом. Педагогічні науки. Вип. 5 (58), 2023. С. 5–8.
3. Антонєць О. А. Еволюція салонної музики в європейській культурі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2006. 20 с.
4. Антонова Е. Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период : дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02. Киев, 1989. 227 с.
5. Антонова Е. Г. Инструментальный концерт в аспекте жанровых взаимодействий музыки XX века. Музичне мистецтво : зб. наук. статей. Донецьк : Юго-Восток, 2005. Вып. 5. С. 47–57.
6. Антонова Е. Г. Принцип диалогичности в исполнительской ситуации инструментального концерта. Теория и история музыкального исполнительства : сб. науч. тр. Київ : КГК имени П. И. Чайковского, 1989. С. 132–143.
7. Антонова О. Г. Скрипкові концерти Філіпа Гласса в світлі ігрової природи жанру. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2018. Вип. № 3 (40). С. 17–27.
8. Белявіна Н. Д. Діяльність французьких концертних товариств у другій половині XVIII ст. // Культура і мистецтво у сучасному світі: Наукові записки КНУКІМ. 2012. Вип. 13. С. 281–226.
9. Белявіна Н. Д. Зародження громадських форм музикування в умовах абсолютистської Німеччини середини XVIII століття // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць. Вип. X. Київ : Міленіум, 2003. С. 81–94.
10. Белявіна Н. Д. Концертні віртуози як директори-засновники французької асоціації громадських концертів «Concert Spiritual» // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2014. № 1. С. 132–138.
11. Белявіна Н. Концертування як вид творчої діяльності в музичному житті європейських країн у XVIII ст. Режим доступу: <http://www.Newacropolis.org.ua> (дата звернення 18.04.2025).

12. Белявіна Н. Д. Концертування як вид творчої діяльності в музичному житті Австрії середини XVIII – початку XIX ст. // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. № 3. Київ : Міленіум, 2005. С. 6–85.

13. Белявіна Н. Д. Осередки придворної концертної діяльності в Італії у XVII ст. // Вісник КНУКіМ: Зб. Наук. праць. Вип. 26 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2012. Серія «Мистецтвознавство». С. 11–18.

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

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

16. Белявіна Н. Д. Французький королівський двір XVII століття – осередок концертування віртуозів-інструменталістів // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2012. Вип. 18(1). С. 12–16.

17. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2011. 20 с.

18. Біла К. Жанрово-стильова модель як універсальна аналітична система / Катерина Біла // Студії мистецтвознавчі. 2008. Число 2. С. 107–111.

19. Біляшевич Т. М. Французьке Просвітництво та конструювання нового світогляду // Тіло і тілесність у контекстах культури та літератури. Вип. 16. 2019. С. 15–20.

20. Боршуляк А. Стильова еволюція символіки «пасіонності»: бароко та романтизм: автореф. дис. ... кандидата мистецтвозн.: спец. 17.00.03 / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2010. 22 с.

21. Бушанський В. Епоха Просвітництва і месіанство європейської цивілізації // Наукові записки. Вип. 3-4 (83-84) / ред. О. О. Рафальський. Київ : ІПіЕНД ім. І.Ф. Кураса НАН України, 2016. С. 66–77.

22. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2008. 16 с.

23. Виноградов Г. Музична фактура як аспект дослідження стилю. Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Київ. 1977. Вип. 12. С. 91–107.

24. Виноградова Т. П. Динаміка мелодико-гармонічних зв'язків в системі «лад–склад–фактура» : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 18 с.

25. Глазунов О. О., Устименко-Косоріч О. А. Італійське скрипкове мистецтво барокової доби: питання стилю та інтерпретації (на прикладі творчості Ф. Джемініані та П. Локателлі) // Музикознавча думка Дніпропетровщини: Зб. наук. ст. Дніпро : ГРАНІ, 2024. Вип. 26 (1). С. 471–485.

26. Гордійчук М., Калениченко А., Клин В. Інструментальні концерти. Історія української музики : в 6 т. Київ : Наук. думка, 1992. Т. 4 (1917–1941). С. 286–307.

27. Гребнева І. В. Виконавська складова форми Concerti Grossi Арканджело Кореллі (Модель Da Chiesa). Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2017. Вип. 57. С. 27–33.

28. Гребнева І. В. Формування скрипкового стилю в Concerti grossi А. Кореллі: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2014. 16 с.

29. Грібіненко Ю. Теоретичні та категоріальні засади музичної текстології як актуальної музикознавчої дисципліни : монографія. Одеса : Олді+, 2023. 512 с.

30. Декарт Р. Метафізичні розмисли : пер. з фр.. Київ : Юніверс, 2000. 304 с.

31. Декарт Р. Міркування про метод, щоб правильно спрямовувати свій розум і відшукувати істину в науках. Київ : Тандем. 2001. 104 с.

32. Драч І. Композиторська індивідуальність як об'єкт наукового дослідження (нарративні стратегії мистецтвознавчого дискурсу) // Художня культура. Актуальні проблеми : щоріч. наук. журн. / Нац. акад. мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва. Вип. 16, ч. 2. Київ, 2020. С. 50–54.

33. Друскін Я. С. Про риторичні прийоми в музиці Й. С. Баха. Київ : Музична Україна, 1972. 110 с.

34. Епохи історії музики в окремих викладах : навч. посібник : у 2 т. / пер. з нім. та ред.-упоряд. Ю. Семенов. Одеса : Будівельник, 2004. Т. 1 : Арс-антиква. Арс-нова. Гуманізм. Ренесанс. 188 с.

35. Епохи історії музики в окремих викладах : навч. посібник : у 2 т. / пер. з нім. та ред.-упоряд. Ю. Семенов. Одеса : Будівельник, 2004. Т. 2 : Бароко. Класика. Романтика. Нова музика. 240 с.

36. Жаркова В. Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко: навчальний посібник. Київ. НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. 548 с.

37. Жукова О. А. Триолі та їх контекст у нотному записі епохи бароко. Питання інтерпретації. Київське музикознавство. Київ, 2017. Вип. 55. С. 112–122.

38. Жукова О. А. Французька *Appoggiatura* як елемент музичної тканини: частина мелодії чи прикраса? Виконавський аспект. Українське музикознавство. Київ, 2019. Вип. 45. С. 7–18.

39. Зарва В. А. Просвітництво: тлумачення, витоки, сутність. Освіта і суспільство: міжнарод. зб. наук. пр. / за заг. ред. Т. Несторенко, Р. Бернатової. Бердянськ: БДПУ, 2016. С. 286–294.

40. Іванова І. Л. Історія опери. Західна Європа 17–19 ст. / І. Л. Іванова, Г. В. Куколь, М. Р. Черкашина. К. : Заповіт, 1998. 384 с.

41. Коденко І. І. Актуальність інтерпретацій старовинної музики в сучасному культурному просторі (сторінками журналу "Early Music") // Слобожанські мистецькі студії : наук. журн. Суми, 2024. Вип. 1 (4). С. 50–55.

42. Коденко І. І. Історичне виконавство як тенденція музичного мистецтва останньої третини ХХ–початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Коденко Ірина Іванівна; МОН України, Сумський державний педагогічний ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2021. 19 с.

43. Коденко І. І. Координати драматургічної цілісності в автентичному виконавстві (на прикладі романтичної і барокової інтерпретацій концерту для скрипки, струнних і basso continuo a-moll Й. С. Баха). Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. / ХДАДМ, Харків, 2018. Вип. 4. С. 116–123.

44. Коденко І. І. Специфіка виконавства старовинної музики: історичний аспект. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. 16 наук.ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 56. С. 93–105.

45. Коменда О. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. наук. пр. / М-во освіти і науки України [та ін.] ; [редкол.: В.І. Рожок [та ін.] ; упоряд. О.І. Коменда]. Луцьк, 2009. Вип. 3. С. 66–76.

46. Коменда О. Теорії особистості крізь призму завдань типології творчого універсалізму // *European Humanities and Cultural Studies : State and Society = Europejskie Studia Humanistyczne : Państwo i Społeczeństwo* 2017. № 4 (I). S. 194–208.

47. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 519 с.

48. Коханик І. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця // Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 55 : Культурологія та мистецтвознавство : До 150-річчя Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2017. С. 70–81.

49. Коханик І. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Вип. 20 : Музичний твір: проблема розуміння. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. С. 44–51.

50. Курбатов, С. Історичний час як детермінанта творчого процесу. Київ : Інформ. системи. 2009. 302 с.

51. Левко В. І. Концерт як форма репрезентації музики у соціокультурній системі Західної Європи: етапи становлення // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2016. Вип. 36. С. 216–224.

52. Ляшенко І. Ф. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ: Наукова думка, 1991. 269 с.

53. Мазепа Т. Європейські й українські музичні товариства у вимірі столичних культур XVIII-XIX ст. // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць: наук. зап. Рівненського гуманітарного університету. У 2-х т. 2012. Вип. 18. Т. 1. С. 12–16.

54. Менжулін В. Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні : монографія / Нац. ун-т «Києво-Могилян. акад.». Київ, 2010. 455 с.

55. Менжулін В. Історико-філософська біографістика: провідні тенденції та віхи становлення // Наукові записки НаУКМА / Нац. ун-т «Києво-Могилян. акад.». Т. 115 : Філософія та релігієзнавство. Київ : НаУКМА, 2011. С. 18–25.

56. Менжулін В. Історіографія філософії у контексті філософії досвіду // Наукові записки НаУКМА / Нац. ун-т «Києво-Могилян. акад.». Т. 141 : Філософія та релігієзнавство. Київ : НаУКМА, 2013. С. 32–38.

57. Москаленко В. Музичний твір як текст // Київське музикознавство: Текст музичного твору: практика і теорія: збірка статей. Київ, 2001. Вип. 7. С. 3–10.

58. Москаленко В. Стиль музиканта-виконавця як фактор інтерпретації твору // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Вип. 2. Київ, 2011. С. 11–16.

59. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю // Київське музикознавство: зб. ст. / [ред. І. М. Коханик]. Київ, 1998. Вип. 1. С. 87–93.
60. Музична культура Італії та Франції: від барокко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів). Ред.-упоряд.: М. Р. Черкашина, Г. В. Куколь. Київ: Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського, 1991. 115 с.
61. Овчарук О. Особистість у просторі культури : навч. посіб. Київ : НАКККіМ, 2019. 120 с.
62. Овчарук О. Творча особистість як суб'єкт культури в парадигмальних вимірах осмислення // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журн. 2021. № 2. С. 23–30.
63. Опанасюк О. Про універсальні стилі в музичному мистецтві // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. / Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистецтв. Вип. 10. Київ : Міленіум, 2006. С. 27–35.
64. Павленко А. М. Симфонії у творчості Франсуа-Жозефа Госсєка: авторська версія жанру. Дис. канд. мист. 17.00.03 «Музичне мистецтво». НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 2020. 428 с.
65. Павлова В. В., Дідок С. В. До проблеми скрипкового виконавства: історичний аспект. Молодий вчений. 2017. С. 67–72.
66. Попова А. Дослідження проблем музичної риторики в українському музикознавстві. Культура і мистецтво у сучасному світі. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2015. Вип. 16. С. 171–177.
67. Ракочі В. О. Інструментальний концерт XVII–XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр. Дис. на здобуття наук. ступеня докт. мист-ва за спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». ОНМА імені А. В. Нежданової, 2021. 625 с.
68. Савицька Н. Особистість композитора в пізній період творчості. Психологічні аспекти // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах / Київський держ. лінгвістичний ун-т. Вип. 16. Київ, 2005. С. 105–113.
69. Савицька Н. Типологічні моделі біографічних сценаріїв композиторів XIX – початку XX століть // Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. праць / Інст. мист., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Вип. 2. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2008. С. 93–100.
70. Савицька Н. Феномен пізнього композиторського стилю : Методологічний ескіз проблеми // Українське музикознавство : наук.- метод. зб. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Вип. 34. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. С. 127–136.
71. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості : монографія / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів : Сполом, 2008. 319 с.

72. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.01 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 36 с.

73. Самойленко О. Наукові обрії сучасного українського музикознавства. Мистецтвознавство України. 2010. Вип. 11. С. 38–45.

74. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.

75. Семікозов А. Опера та інструментальна музика в Італії першої половини XVII століття : розбіжності функціонування та аспекти взаємодії. Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : наук. журн. / гол. редактор В. І. Рожок. Київ, 2012. № 1 (14). С. 155–163.

76. Скрипнік Л. М Специфіка проявів принципів діалогу та гри у скрипковому концерті (на прикладі творів XX століття): автореф. дис. ... канд. миств.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2009. С. 13-17.

77. Стеценко В. Джерела скрипкового концерту. Київ : Музична Україна. 1980. 176 с.

78. Стеценко В. Закономірності інтонування на скрипці. Київ: Музична Україна. 1977. 120 с.

79. Стратегії формування творчої особистості: методи, прийоми, форми : колективна монографія / авт. кол. : В. Кремень, В. Ільїн, Є. Борінштейн, М. Гальченко, М. Ліпін, Д. Погрібна, Н. Савчук, О. Федорчук. Київ : Інститут обдарованої дитини НАПН України, 2020. 320 с.

80. Тан Маосень. Скрипковий концерт Мі-бемоль мажор Жана-Марі Леклера: жанрово-стильові особливості // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Вип. 77. Том 3. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. С. 95–100.

81. Тан Маосень. Специфіка жанру скрипкового концерту у творчості Жана Марі Леклера (на матеріалі концерту ор. 7 №2 Ре мажор) // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Вип. 49 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; Рівне : РДГУ, 2024. С. 180–184.

82. Тан Маосень. Творча діяльність Жана-Марі Леклера та «les goûts-reunis» у французькій музичній культурі XVIII століття // Музичне мистецтво і культура. 2025. Випуск 43. Одеса : Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. 2025. С. 90–100.

83. Тукова І. Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох (XVII–початок XXI століття). Харків: Акта, 2021. 456 с.

84. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини XX ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 19 с.

85. Успенська І. Скрипкова концертність як принцип музичного мислення: семантичний дискурс. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 56. С. 169–188. [http://num.kharkiv.ua/intermusic/vypusk56/56\\_probl\\_11\\_uspenska.pdf](http://num.kharkiv.ua/intermusic/vypusk56/56_probl_11_uspenska.pdf) (дата звернення 18.04.2025).

86. Успенська І. Типологія жанрів концертної музики для скрипки: критерії класифікації. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 57. С. 150–164. [https://intermusic.kh.ua/vypusk57/probl\\_57\\_9\\_uspenska.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk57/probl_57_9_uspenska.pdf) (дата звернення 12.07.2025).

87. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Науково-популярне видання. Суми : Собор, 2002. 184 с.

88. Чаус А. Самоактуалізація особистості як філософська проблема // Культура і сучасність : альманах / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. 2006. № 1. С. 26–33.

89. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі : монографія. Київ : 2013. 468 с.

90. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр як дзеркало епохи. Харків : АктаРік. 2015. 380 с.

91. Черкашина-Губаренко М. Феномен композитора у сучасній музичній творчості та специфіка творчого процесу // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. ст. Вип. 44 : Музика XX століття: погляд із XXI. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. С. 46–56.

92. Шевченко Д. Скрипкові виконавські школи крізь призму музично-історичного контексту // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Вип. 49 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол.: Чміль Г. П., Андрущенко Т. І., Афоніна О. С. та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2024. С. 80–95.

93. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

94. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. Вип. 16 : Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). Київ, 2002. С. 154–177.

95. Шип С. В. Теорія художніх стилів : Монографія. Суми : ФОП Цьома С. П., 2023. 139 с.

96. Юдкін-Ріпун І. Культурологія Просвітництва. Київ, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського. 1999. 200 с.

97. Юр'єв О. Виразальні можливості скрипкових штрихів. Київ : Музична Україна. 1974. 158 с.

98. Anthony J. R. French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau : Amadeus Press, Portland, Oregon. 1997. 586 p.

99. A performer's guide to music of the Baroque period. Series editor Antony Burton. London : ABRSM, 2002. 130 p.

100. Bashford Ch. The String Quartet and Society / Ch. Bashford // Cambridge companion to the string quartet / ed. R. Stowell. Cambridge : Cambridge University Press, 1992. 320 p.

101. Beaussant Ph. François Couperin. Amadeus Press. 2003. 422 p.

102. Beaussant Ph. Les plaisirs de Versailles. Libraire Artheme Fayard. 1996. 543 p.

103. Behre H. Blending two different style periods and national styles in the sonatas of Jean-Marie Leclair: an ornamentation study and transcription of Jean-Marie Leclair's Sonata in E minor, Op. 9 no. 2 for modern oboe. University of Georgia. Doctor of Musical Arts (DMA), University of Georgia. 2017 [https://getd.libs.uga.edu/pdfs/behre\\_holly\\_1\\_201705\\_dma.pdf](https://getd.libs.uga.edu/pdfs/behre_holly_1_201705_dma.pdf) (дата звернення 18.04.2025).

104. Benoit M. Versailles et les musiciens du Roi. Editions A. et J. Piccard, Paris. 1971. 474 p.

105. Berrocal J. Leclair à Turin // Jean-Marie Leclair : virtuose et compositeur (1697-1764) ; éd. par Benoît Dratwicki et Thomas Leconte. Versailles, Centre de Musique Baroque de Versailles ; Établissement public du musée et du domaine national de Versailles. 2005. p. 183–189.

106. Blakely B. L. Jean-Marie Leclair's Flute & Violin Sonatas: Comments & Controversies. University of California, Santa Cruz, 2002. 136 p.

107. Bonds. M. E. A history of music in Western culture – 4th ed. Boston: Pearson Education, Inc. 2013. 689 p.

108. Boyden D. The History of violin playing from its origin to 1761 and its relationship to the violin and violin music London, Oxford University Press, 1965. 570 p.

109. Boulay L. *La Musique Instrumentale de Marin Marais. Aspects inédits de l'Art Instrumental en France.* Direction de Norbert Dufourcq. Mame Editeurs. vOaris. 1955. p. 61–75.
110. Brenet, M. *Les concerts en France sous l'ancien régime.* Paris : Librairie Fischbacher. 1900. 410 p.
111. Brofsky, Howard. “Notes on the Early French Concerto.” *Journal of the American Musicological Society*, vol. 19, no. 1, 1966, pp. 87–91. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/830874> (дата звернення 18.04.2025).
112. Brown H. M., Sadie S. *The new Grove Handbooks in Music. Performance practice, music after 1600.* Macmillan Press Music division, 1989. 533 p.
113. Bukofzer M. F. *Music in the baroque era from Monteverdi to Bach.* NY: W.W. Norton INC. 1947. 489 p.
114. Burkholder J. P., Grout D. J., Palisca C. V. *A History of Western Music, Eighth Edition* New York: W W Norton & Co, 2010. 986 + A129 pp.
115. Caley M. *Re-contextualizing the early French solo violin sonata (c. 1692–1723).* Masters (Research) thesis, James Cook University. 2005. 283 p. [https://www.researchgate.net/publication/279423857\\_Re-contextualizing\\_the\\_early\\_French\\_solo\\_violin\\_sonata\\_c1692-1723](https://www.researchgate.net/publication/279423857_Re-contextualizing_the_early_French_solo_violin_sonata_c1692-1723) (дата звернення 18.04.2025).
116. Chamczyk E. *Duels in Sound: Pietro Antonio Locatelli vs Jean-Marie Leclair* // *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ* no. 47 (4/2020), p. 69–102 [https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10\\_4467\\_23537094KMMUJ\\_20\\_043\\_13916](https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_4467_23537094KMMUJ_20_043_13916) (дата звернення 12.02.2026).
117. Charles-Dominique L. «Jouer», «sonner», «toucher». Une taxinomie française historique et dualiste du geste musical. *Cahiers d’ethnomusicologie*, 14 | 2001. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/108> (дата звернення 18.04.2025).
118. Charles-Dominique L. *Repenser le revival “baroque” des anciennes bandes de violons : pour une autre lecture et une autre interprétation des sources // Restitutions et patrimonialisation musicales : (re)lire les sources de la musicologie [Luc Charles-Dominique; Raffaele Pinelli].* Université Côte d’Azur, 2022. p. 113–153.
119. Charlton D. *Opera in the Age of Rousseau: Music, Confrontation, Realism.* Cambridge University Press, 25 окт. 2012. 413 p.
120. Château-Lyon P. L. *De Château-Lyon: Siècle littéraire de Louis XV ou lettres sur les hommes célèbres.* Amsterdam, Duchesne, 1745. 288 p. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3169178.texteImage> (дата звернення 18.04.2025).

121. Clercx S. Pincherle M., Jean-Marie Leclair l'afne. *Revue Belge de Musicologie // Belgisch Tijdschrift Voor Muziekwetenschap*, vol. 6, no. 2/3, 1952, p. 163–164.

122. Coates J. E. *The instrumental music of Jean-Marie Leclair l'aine*. Thesis, Univ. of Birmingham, 1960. 162 p.

123. Collins M. [Review of *Rhythmic Alteration in Seventeenth- and Eighteenth-Century Music: Notes Inégales and Overdotting*, by S. Hefling]. 1994. *Notes*, 50(4), 1387–1388. <https://shortlink.uk/1rEyT> (дата звернення 18.04.2025).

124. Cucuel G. *Études Sur Un Orchestre Au XVIIIme Siècle / Georges Cucuel*. Paris, 1913. 125 p.

125. Cucuel G. *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIIIe siècle*. Paris: Librairie Fischbacher, 1913. 456 p. <https://archive.org/details/lapouplinireet00cucu/page/n9/mode/2up> (дата звернення 18.04.2025).

126. Cyr M. *Style and Performance for Bowed String Instruments in French Baroque Music*. Ashgate, England. 2012. 256 p.

127. Cyr M. *Performing Baroque Music*. Routledge, London and New York. 2011. 254 p.

128. Daval P. *La musique en France au XVIII siècle*. Paris : Payot, 1961. 292 p.

129. Devries A. *Edition et commerce de la musique gravee a Paris dans la premiere moitie du XVIIIe siecle*. Les Boivin, Les Leclerc, Geneve, Minkoff, 1976. 272 p.

130. Dolmetsch A. *The interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries*. NY: Dover publications, INC., 2005. 518 p.

131. Donington R. *The Interpretation of Early Music*. London : Faber and Faber, 1963. 608 p.

132. Donington R. *Baroque music: style and performance/ New York: Norton & Company, 1982. 206 p.* [https://philidor3.cmbv.fr/Bibliographie/Faire-une-recherche/\(search\\_text\)/LECLAIR,%20Jean-Marie](https://philidor3.cmbv.fr/Bibliographie/Faire-une-recherche/(search_text)/LECLAIR,%20Jean-Marie) (дата звернення 18.01.2026).

133. Dratwicki B. *La Musique du Roi au temps de Jean-Marie Leclair / Jean-Marie Leclair : virtuose e compositeur (1697–1764) // Versailles, Centre de Musique Baroque de Versailles ; Établissement public du musée et du domaine national de Versailles. 2005, p. 39–45.*

134. Dufourcq N. *La musique française au XVIIIe siècle. État des questions, chronologie, sources et bibliographie, problems [Electronic course] / N. Dufourcq // Dix-huitième siècle. 1970. № 2. P. 303–319. URL : [https://www.persee.fr/doc/dhs\\_0070-6760\\_1970\\_num\\_2\\_1\\_932](https://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1970_num_2_1_932) (дата звернення 18.04.2025)*

135. Ellis K. *Interpreting the Musical Past*. Oxford : Oxford University Press, 2005. 298 p.
136. Ewen D. *Encyclopedia of concert music*. N.Y. Holl and Wang, 1959. 566 p.
137. Fader D. *Music, Dance and Franco-Italian Cultural Exchange c. 1700*. The Boydell press. 2021. 343 p.
138. Gefen G. *L'assassinat de Jean-Marie Leclair. Une des plus grandes énigmes criminelles du XVIIIe siècle* rÈcit Paris, P. Belfond, 1990, 339 p. URL : <https://excerpts.numilog.com/books/9782714425638.pdf> (дата звернення 18.04.2025).
139. Gétreau F. *Deux siècles de travaux sur le violon en France : une esquisse historiographique // Restitutions et patrimonialisation musicales : (re)lire les sources de la musicologie [Luc Charles-Dominique; Raffaele Pinelli]*. Université Côte d'Azur, 2022. p. 11–36.
140. Gétreau F. *Quelques cabinets d'instruments en France au temps des rois Bourbons / Musique. Images. Instruments. Revue française d'organologie musicale, no 8 : Les collections d'instruments de musique, p. 25-43*. URL : <https://www.musicologie.org/Biographies/t/m/2104271702.pdf> (дата звернення 13.02.2025).
141. Gjerdingen R. O. *Music in the galant style*. New York: Oxford University Press 2007. 528 p.
142. Gotthold F. *Performance Practices of Early Music: A Comprehensive Reference Work About Music of Past Ages for Musicians, Interpreters, and Amateurs* : New York : C. F. Peters, 1981.
143. Grout D. J. *A History of Western music*. New York: W.W. Norton, 2006. 965 p.
144. Haine M. *Les chasse-trappes (pour les musicologues) des dictionnaires et encyclopédies du XVIIIe siècle en France : l'exemple du violon et des membres de sa famille // Restitutions et patrimonialisation musicales : (re)lire les sources de la musicologie [Luc Charles-Dominique; Raffaele Pinelli]*. Université Côte d'Azur, 2022. p. 37–72.
145. Hertz D. *The Concert Spirituel in the Tuileries Palace // Early Music*. 1993. No. 2. Vol. 21. p. 240–248.
146. Hennebell D. *Un observatoire du patronage musical au XVIIIe siècle : les épîtres dédicatoires // Revue d'histoire moderne et contemporaine*. 2009. № 2 (56). pp. 30–51. URL : <https://shs.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2009-2-page-30?lang=fr> (дата звернення : 05.11.24).
147. *Historical Dictionary of Baroque Music*. Joseph P. Swain Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 2013. 395 pp.

148. Hutchings A. J. B., Talbot M. Concerto. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition edited by Stanley Sadi. Oxford : New York, 2001. Vol. 6. p. 240–260.

149. Hutchings A. J. B. The Baroque Concerto. London : Faber and Faber, 1961. 363 p. URL : <https://archive.org/details/baroqueconcerto005904mbp/mode/2up> (дата звернення 11.03.2025).

150. King R. G. Les goûts-réunis and LeClair's concertos (Richard Glenn), Thesis Degree Master of Music in Musicology 1984. 167 p. URL : <https://ualberta.scholaris.ca/items/fee22c70-0e39-4af1-9a30-3994e44bd217> (дата звернення 13.02.2025).

151. Lachèze C. Les tenues du violon en Europe, XVIe–XVIIIe siècles. Identification, implications, restitution // Restitutions et patrimonialisation musicales : (re)lire les sources de la musicologie [Luc Charles-Dominique; Raffaele Pinelli]. Université Côte d'Azur, 2022. p. 73–88.

152. Le Concert Spirituel des Tuileries. URL : <https://sites.univ-lyon2.fr/musiquefr-18/salles/paris/salleconcert/concert/concertfrt> (дата звернення 13.01.2026).

153. La Laurencie L. L'école française de violon, de Lully à Viotti; études d'histoire et d'esthétique. Paris : Libr. Delagrave, 1922-1924. Vol. 1. 440 p. URL : [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/69/IMSLP71976-PMLP144299-Volume\\_1.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/69/IMSLP71976-PMLP144299-Volume_1.pdf) (дата звернення 17.01.2025).

154. Leconte T. Jean-Marie Leclair : virtuose et compositeur (1697-1764) // Centre de Musique Baroque de Versailles ; Établissement public du musée et du domaine national de Versailles, 2005, p. 13–26. URL : [https://philidor3.cmbv.fr/Bibliographie/Faire-une-recherche/\(search\\_text\)/LECLAIR,%20Jean-Marie](https://philidor3.cmbv.fr/Bibliographie/Faire-une-recherche/(search_text)/LECLAIR,%20Jean-Marie) (дата звернення 13.02.2025).

155. Leconte T. Scylla & Glaucus : L'opéra de Jean-Marie Leclair / Jean-Marie Leclair : virtuose et compositeur (1697-1764) ; éd. par Benoît Dratwicki et Thomas Leconte / Versailles, Centre de Musique Baroque de Versailles ; Établissement public du musée et du domaine national de Versailles, 2005, p. 105–115.

156. Lemoine M. La Technique violinistique de Jean-Marie Leclair. Aspects inédits de l'Art Instrumental en France. Sous la direction de Norbert Dufourcq. Richard Masse Editeurs. Paris. 1955. p. 117–143.

157. Lyall H. R. A French music aesthetic of the eighteenth century: a translation and commentary on Michel Paul Gui de Chabanon's *Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie, et le théâtre*. Diss. Presented to the Graduate Council of the North Texas State University. Denton, Texas. 1975.

URL : [https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc332562/m2/1/high\\_res\\_d/1002784315-Lyall.pdf](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc332562/m2/1/high_res_d/1002784315-Lyall.pdf) (дата звернення 11.06.2025).

158. Lyon M. E. [Review of *The Sonata in the Baroque Era*, by W. S. Newman]. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1960. 18(3), 393–394. URL : <https://www.jstor.org/stable/428163?origin=crossref> (дата звернення 11.08.2024).

159. Ma Jin. *Jean-Marie Leclair's Contribution to the 18th-century French Violin School: Performance Practice in the Violin Sonatas op. 1, 2, 9 and 13 and Concerto op. 7 no. 3*. PhD thesis, University of York. 2022. URL : <https://etheses.whiterose.ac.uk/id/eprint/35484/> (дата звернення 11.06.2025).

160. Mangen S. *The trio sonata in pre-corellian prints: when does 3 = 4?* *Claremont: Performance Practical review: Vol. 3: № 2, Article 4*, 1990. URL : <https://scholarship.claremont.edu/ppr/vol3/iss2/4/> (дата звернення 15.08.2025).

161. Maunder R. *The Scoring of Baroque Concertos*. Woodbridge : The Boydell Press. 2004. 287 p.

162. Newman W. S. *The Sonata in the Baroque Era*. University of North Carolina Press, 1959. 447 p. URL : [https://archive.org/details/sonatainbaroque0000newm\\_b8u3/page/n5/mode/2up](https://archive.org/details/sonatainbaroque0000newm_b8u3/page/n5/mode/2up) (дата звернення 15.08.2025).

163. Nutting G. Jean-Marie Leclair, 1697-1764. *The Musical Quarterly*, 1964. 50(4), p. 504–514. URL : <https://www.jstor.org/stable/740959> (дата звернення 12.06.2025).

164. Ong N.-H. *French Accompanied Keyboard Music (1738-1760): A Study of Texture and Style Mixture*. Dissertation. Washington University in St. Louis. 2009. <https://openscholarship.wustl.edu/etd/267/> (дата звернення 12.06.2025).

165. Palisca C. V. *Baroque music / Cloude V. Palisca*. New Jersey : Prentice-Hall, 1981. 300 p.

166. Pierre C. *Histoire du Concert Spirituel (1725–1790)*. Paris : Heugel, 2000. 372 p.

167. Pincherle M. Jean-Marie Leclair, l'aine Paris, La Colombe ; ...d. du Vieux Colombier, 1952, 130 p. URL : <https://archive.org/details/pincherle-m-j.-m.-leclair-20210120> (дата звернення 18.09.2025).

168. Polskaya I. *Chamber Ensemble of the Baroque Era: Specifics and Typology. Musical art: historical and theoretical discourse : collective monograph / I. Konovalova, I. Polskaya, O. Roshchenko, etc*. Lviv-Toruń : Liha-Pres, 2020. pp. 20-41.

169. Preston R. E. *The sonatas for violin and figured bass by Jean-Marie Leclair l'aine* Ph. D., Univ. of Michigan, 1959, 656 p.

170. Price C. G. [Review of *Sonatas for Violin and Basso Continuo, Opus 1*, by J.-M. Leclair & R. E. Preston]. *Notes*, 54(4), 1998. 989–991. URL : <https://www.jstor.org/stable/900099?origin=crossref> (дата звернення 18.09.2025).

171. Raphaëlle L. *Forms and Figures in Baroque Music* / Raphaëlle Legrand [transl. from French by Derek Yeld]. Mas de Vert, 1998. 65 p.
172. Roeder M. T. *A History of the Concerto*. Portland : Oregon: Amadeus Press, 1994. 480 p.
173. Rousseau J.-J. *Dictionnaire de musique*. Web. URL : <https://www.rousseauonline.ch/Text/volume-9-dictionnaire-de-musique.php> (дата звернення 14.09.2025).
174. Sadie J. A. *Concert (i)* Grove Music Online. 2001. URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06239> (дата звернення 10.09.2025).
175. Sadler G., Zaslav N. *Notes on Leclair's Theatre Music*. *Music & Letters*, 61(2), 1980. p. 147–157. URL : <https://www.jstor.org/stable/733339> (дата звернення 10.04.2024).
176. Schering A. *Geschichte des Instrumentalkonzert bis auf die Gegenwart*. Leipzig : Breitkopf & Hartel, 1905. 226 s.
177. Schott H. «National Styles». *Companion to Baroque Music*, edited by Julie Anne Sadie, U of California Press, 1998, p. 409–416. URL : [https://archive.org/stream/bub\\_gb\\_Ip6voIceW0AC/bub\\_gb\\_Ip6voIceW0AC\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/bub_gb_Ip6voIceW0AC/bub_gb_Ip6voIceW0AC_djvu.txt) (дата звернення 11.04.2025).
178. Schwarz B. *Great masters of the violin: from Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman, and Perlman*. New York: Simon and Schuster, 1983. 540 p.
179. Schwarze P. *Styles of composition and performance in Leclair's concertos* Ph. D., Univ. of North Carolina, 1983, 347 p.
180. Smith R. (1993). [Review of *Performing Baroque Music*, by Mary Cyr]. *The Musical Times*, 134(1802), p. 210. URL : <https://www.jstor.org/stable/1002483?origin=crossref> (дата звернення 19.07.2025).
181. Smith, R. L. [Review of *Jean-Marie Leclair: Sonatas for Strings Op.4; Jean-Marie Leclair: Violin Concertos Op.10, Vol.2*, by Purcell Quartet, D. Cuillier, & Ensemble Stradivaria]. *The Musical Times*, 134(1804), 1993. 345–345. URL : <https://www.jstor.org/stable/1003070?origin=crossref> (дата звернення 18.07.2025).
182. Snyders G. *Le Gout Musical en France aux XVIIe et XVIIIe siecles*. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin. 1968. 192 p.
183. Spitzer J., Zaslav N. *Improvised Ornamentation in Eighteenth-Century Orchestras* // *Journal of the American Musicological Society*, vol. 39, no. 3, 1986. p. 524–577. URL : <https://doi.org/10.2307/831627>. (дата звернення 18.04.2025).
184. Supićić I. *L'histoire sociale de la Musique en France: Quelques aspects de base (II)* // *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1989. 20(1), 61–102. URL : <https://www.jstor.org/stable/836551?origin=crossref> (дата звернення 25.04.2025).

185. Taruskin Richard. Oxford History of Western Music: 5-vol. set. 2 vol.: Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Oxford University Press, 2009. 832 p.
186. The Cambridge Companion to the Concerto, edited by Simon P. Keefe. (1st ed.). Cambridge University Press, 2005. 309 pp.
187. Vanscheeuwijck M. The baroque cello and its performance. Claremont: Performance practical review: Vol. 9: № 1, Article 7, 1996. URL : <https://scholarship.claremont.edu/ppr/vol9/iss1/7/> (дата звернення 30.04.2025).
188. Zaslav N. Handel and Leclair // Current Musicology 9. 1969, p. 183–189. URL : <https://journals.library.columbia.edu/index.php/currentmusicology/article/download/3823/1619/6561> (дата звернення 10.02.2025).
189. Zaslav N. Leclair // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan, 1980.
190. Zaslav N. Materials for the life and works of Jean-Marie Leclair l'aîné. Thesis, Dissertation. Columbia University. 1970. 526 p.
191. Zaslav N. «Scylla et Glaucus»: A Case Study. Cambridge Opera Journal, 4(3), 1992. 199–228. URL : <https://www.jstor.org/stable/823692> (дата звернення 18.04.2025).
192. Zhukova O. Historically Informed Performance in Today's Ukrainian Culture. Kyiv-Mohyla Humanities Journal. Kyiv, 2019. Vol. 6. P. 203–207.
193. Walters A. The Violin sonatas of Jean Marie Leclair. Thesis (M.A.). Boston University. 1946. 99 p. URL : <https://open.bu.edu/items/4899cca8-66d5-495f-bc61-b9e9ca9e61f1> (дата звернення 25.04.2024).
194. Wilcox B. The Music Libraries of the Concert Spirituel: A Commerce in Masterworks. Revue de musicologie, 2012-01, Vol. 98 (2), p. 363–403 The Music Libraries of the Paris Concert Spirituel: A Commerce in Masterworks (1734-1778). URL : [https://www.academia.edu/12552234/The\\_Music\\_Libraries\\_of\\_the\\_Concert\\_Spirituel\\_A\\_Commerce\\_in\\_Masterworks](https://www.academia.edu/12552234/The_Music_Libraries_of_the_Concert_Spirituel_A_Commerce_in_Masterworks) (дата звернення 25.04.2023).



Таблиця характеристик італійської і французької музики у XVII–XVIII століттях з роботи Р. Кінга «Поєднання смаків і концерти Леклера» [150, с. 70].

Descriptions of the French and Italian Style  
in 17th-and 18th-Century Sources

Source	French	Italian
Bouchard (1635)	suave, agreeable	
Mersenne(1636)	perpetual sweetness	extreme passion, strange violence
St. Evremond(1683)	tenderness of touch, neatness	coarseness, harshness
Muffat(1698)	tender sweetness	
Raguenet(1702)	soft, easy, flowing, coherent	bold, irregular
Lecerf(1704)	natural, simple	
Brossard(1705)	flowing, natural, sweet	piquant, florid, expressive
Morin(1706)	sweetness	variety
Mr. L. T.(1713)	natural, simple, sweet noble	bizarre, learned inventive, ingenious
Aubert(c. 1730)	gracefulness, clarity beautiful simplicity	difficulty
Titon(1732)	natural, noble, graceful	learned, brilliant
Cartaud(1736)	simplicity, naiveté	compositional technique
Quantz(1752)	circumscribed, clarity propriety, accuracy	arbitrary, eccentric

## ДОДАТОК Б

### Відомості про апробацію результатів дослідження Публікації:

1) Тан Маосень. Скрипковий концерт Мі-бемоль мажор Жана-Марі Леклера: жанрово-стильові особливості // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Вип. 77. Том 3. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. С. 95–100.

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/77-3-13>

*Ключові слова: музична культура Франції, творчість Жана-Марі Леклера, італійська та французька національна традиція, скрипка, інструментальний концерт, музична мова.*

2) Тан Маосень. Специфіка жанру скрипкового концерту у творчості Жана-Марі Леклера (на матеріалі концерту ор. 7 №2 Ре мажор) // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Вип. 49 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; Рівне : РДГУ, 2024. С. 180–184.

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.854>

*Ключові слова: музична культура Франції, творчість Жана-Марі Леклера, італійська та французька національна традиція, скрипка, інструментальний концерт, музична мова.*

3) Тан Маосень. Творча діяльність Жана-Марі Леклера та «les goûts-reunis» у французькій музичній культурі XVIII століття // Музичне мистецтво і культура. 2025. Випуск 43. Одеса : Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. 2025. С. 90–100.

DOI : <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-43-7>

*Ключові слова: творчість Жана-Марі Леклера, «les goûts réunis» (поєднання смаків), французьке бароко, італійська та французька національна традиція стиль, концерт, скрипкова музика, естетика смаку*

## НАУКОВІ ПРАЦІ АПРОБАЦІЙНОГО ХАРАКТЕРУ

- 1) Тан Маосень. Творча постать Жана-Марі Леклера у контексті епохи [тези доповіді] // Тези XXIV Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці». Київ : Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра, 2025. С. 96-98.

[https://glieracademy.org/wp-content/uploads/2025/05/6\\_%D0%9C%D0%9C\\_2025\\_%D0%A2%D0%B5%D0%B7%D0%B8.pdf](https://glieracademy.org/wp-content/uploads/2025/05/6_%D0%9C%D0%9C_2025_%D0%A2%D0%B5%D0%B7%D0%B8.pdf)

## УЧАСТЬ У КОНФЕРЕНЦІЯХ:

- 1) Тан Маосень. Інтонаційні особливості сонат для скрипки і basso continuo Жана-Марі Леклера // Шоста Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (3 листопада 2022 р., Київ, НМАУ ім. П.І. Чайковського);
- 2) Тан Маосень. Звуковий образ скрипки у концертній творчості Жана-Марі Леклера // XXVII Всеукраїнська молодіжна науково-творча онлайн-конференція «Дні науки» (28 квітня 2023 р., Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової);
- 3) Тан Маосень. Творча діяльність Жана-Марі Леклера та раціоналізм ідеалів французьких просвітителів // Всеукраїнський круглий стіл «Сучасні тенденції у музичному мистецтві» (20 червня 2023 р., Київ, НАМ України);

- 4) Тан Маосень. Традиції французької скрипкової школи XVIII століття у контексті сучасного виконавства // Всеукраїнському круглий стіл «Про стан сучасного виконавського мистецтва» (25 жовтня 2023 р., Київ, НАМ України);
- 5) Тан Маосень. Французька й італійська скрипкова школа XVIII століття: засадничі аспекти взаємодії // V Міжнародна наукова конференція НАМ України «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (16 листопада 2023 р. Київ, НАМ України);
- 6) Тан Маосень. Жанр скрипкової сонати у творчості Жана-Марі Леклера (до 300-річчя створення Першої книги сонат) // XIII Міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року» (20 листопада 2023 р., Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського);
- 7) Тан Маосень. Музична спадщина Жана-Марі Леклера у сучасному культурному контексті // Міжнародна конференції кафедри ЮНЕСКО «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку» (7 грудня 2023 р., Київ, НАМ України);
- 8) Тан Маосень. Творча постать Жана-Марі Леклера: сучасні аспекти дослідженням // Міжнародна науково-практична конференція «Україна – ЮНЕСКО: 70 років разом» (25 квітня 2024 р., Київ, НАМ України);
- 9) Тан Маосень. Специфіка жанру скрипкового концерту першої половини XVIII століття (на матеріалі творчості Жана-Марі Леклера) // Всеукраїнський круглий стіл на тему «Сучасні тенденції в українському мистецтві» (26 вересня 2024 р. Київ, НАМ України);
- 10) Тан Маосень. Лірична трагедія «Сцилла і Главк» Жана-Марі Леклера: оперний опус у творчості «інструментального» композитора // Восьма Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких

рефлексіях» (7–9 листопада 2024 р., Київ, НМАУ ім. П.І. Чаковського);

- 11) Тан Маосень. Концертний жанр епохи Бароко та специфіка його трактування у творчості Жана-Марі Леклера // VI Міжнародна наукова конференція НАМ України «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (13–14 листопада 2024 р., Київ, НАМ України);
- 12) Тан Маосень. Інструментальна творчість Жана-Марі Леклера: проблеми інтерпретації // Всеукраїнський круглий стіл на тему «Про стан сучасного виконавського мистецтва» (19 грудня 2024 р., Київ, НАМ України);
- 13) Тан Маосень. Жан-Марі Леклер: вектори взаємодії творчої та виконавської діяльності (до 260-х роковин по смерті) // XIV Міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2024 року» (28–29 листопада 2024 р., Київ, НМАУ ім. П. І. Чаковського);
- 14) Тан Маосень. Творча постать Жана-Марі Леклера у контексті епохи // XXIV Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (28–30 березня 2025 р., КМAM ім. Р. М. Глієра);
- 15) Тан Маосень. Шість концертів ор. 10 Жана-Марі Леклера: взаємодія французьких та італійських стильових традицій (до 280-річчя публікації збірки) // XV Міжнародна наукова конференція «Ювілейні і пам'ятні дати» (20–21 листопада 2025 року, НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ).