

УДК 78.02+78.03+786.2+781.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-46-8>**Хе Сунвей**

ORCID: 0009-0002-7317-5197

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
4724095@qq.com

ОРНАМЕНТИКА В ІНТЕПРЕТАЦІЇ КЛАВІРНИХ СОНАТ Й. ГАЙДНА

Мета роботи. У статті досліджуються семантичні властивості знаків орнаментики в клавірних сонатах Й. Гайдна. **Методологія дослідження** передбачає використання музикознавчого та виконавського підходів; важливими є музично-аналітичний, текстологічний та історичний методи. **Наукова новизна** роботи постає у визначенні граматичних та семантичних функцій орнаментики в клавірних сонатах Гайдна; довести їх стильову природу у клавірній творчості композитора. **Висновки.** Гайдн опинився на епісі переходу від клавесинного до фортепіанного стилю, що значно вплинуло орнаментикою його клавірних сонат. З одного боку, прослідковується її динаміка в сонатах різного періоду (ранні орієнтовані на чіткість та легкість клавесинного звучання, пізні – на посилення його динамічної складової). Але орнаментика незмінно виступає одним з важливих компонентів у комплексі виразових засобів клавірних сонат композитора, виконуючи стильову функцію драматизації та естетизації музичного тексту, а також прояву виконавської майстерності. У питаннях орнаментики Гайдн відійшов від жорстких канонів минулого, надаючи перевагу власному виконавському смаку та інтуїції. У цілому наслідуючи бароковій орнаментальній естетиці посилення виразовості музичного тексту, гайднівська орнаментика у клавірних сонатах постає відповідною стильовій парадигмі класицизму, з його прагненням гармонії, ясній логіці та врівноваженості як втіленням досконалості. Тому орнаментика в сонатах Гайдна повністю підкорена їх цілісній образній концепції, а не технічності виконання. Як у композиторському, так і у виконавському тексті тут переважає образ, ідея, а не декоративність подання. Орнаментика в сонатах Гайдна позбавлена статичності й покликана урізноманітнити музичну тканину, надаючи їй особливої легкості. Виявляються наступні специфічні риси авторського стилю Гайдна щодо орнаментики: форшлаги (довгі або короткі) завжди залізовані з основною нотою; групетто вживаються рідко, але трактуються всупереч усталеним класичним нормам; трелі виконуються швидко й легко, обов'язково починаючись

з неакордового звуку. В сонатах Гайдна орнаментика складає суттєвий компонент стилістики діалогічної структури клавірного тексту. Хоча орнамент є додатковим шаром щодо основної мелодії, саме через нього розкривається образно-смісловий зміст твору. Тому правильне виконання прикрас є ключовим для точного відтворення стилістики Гайдна.

Ключові слова: фортепіано, фортепіанне виконавство, фортепіанна фактура, артикуляція, клавірна соната, музичні стиль і жанр, музична образність, музичне мислення, орнаментика, мелізми.

He Songwei, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Ornamentation in the interpretation of J. Haydn's piano sonatas

The purpose of the article. The article explores the semantic properties of ornamentation signs in J. Haydn's piano sonatas. **The research methodology** involves the use of musicological and performance approaches; music-analytical, textological and historical methods are important. **The scientific novelty** of the work appears in determining the grammatical and semantic functions of ornamentation in Haydn's piano sonatas; to prove their stylistic nature in the composer's piano work. **Conclusions.** Haydn found himself in the era of transition from harpsichord to piano style, which significantly influenced the ornamentation of his piano sonatas. On the one hand, its dynamics are traced in sonatas of different periods (early ones are focused on the clarity and lightness of the harpsichord sound, later ones – on strengthening its dynamic component). But ornamentation invariably acts as one of the important components in the complex of expressive means of the composer's piano sonatas, performing the stylistic function of dramatization and aestheticization of the musical text, as well as the manifestation of performing skill. In matters of ornamentation, Haydn departed from the rigid canons of the past, giving preference to his own performing taste and intuition. In general, imitating the Baroque ornamental aesthetics of enhancing the expressiveness of the musical text, Haydn's ornamentation in the piano sonatas appears as a corresponding stylistic paradigm of classicism, with its striving for harmony, clear logic and balance as the embodiment of perfection. Therefore, the ornamentation in Haydn's sonatas is completely subordinated to their holistic figurative concept, and not to the technicality of performance. Both in the composer's and in the performing text, the image, the idea, and not the decorativeness of the presentation prevail here. The ornamentation in Haydn's sonatas is devoid of staticity and is designed to diversify the musical fabric, giving it a special lightness. The following specific features of Haydn's authorial style in terms of ornamentation are revealed: *forschlagns* (long or short) are always aligned with the main note; *grupettos* are rarely used, but are interpreted contrary to established classical norms; trills are performed quickly and easily, necessarily starting with a non-chord sound. In Haydn's sonatas, ornamentation is an essential component of the stylistic dialogue

structure of the clavier text. Although ornamentation is an additional layer to the main melody, it is through it that the figurative and semantic content of the work is revealed. Therefore, the correct execution of ornaments is key to the accurate reproduction of Haydn's stylistics.

Key words: *piano, piano performance, piano texture, articulation, piano sonata, musical style and genre, musical imagery, musical thinking, ornamentation, melismas.*

Актуальність теми роботи. Йозеф Гайдн належить до того рідкісного кола митців, які здобули всесвітнє визнання та справжній композиторський тріумф ще за життя. Гуманістичний пафос його музики нерозривно пов'язаний з унікальною авторською манерою. Семантичний аналіз гайднівських клавірних сонат ясно вказує на вплив естетики імпровізаційного театру, притаманної у цілому як його оперним, так і інструментальним опусам. Винятковою рисою гайднівського стилю є здатність поєднувати глибину концептуального задуму музики з винахідливістю та неповторністю структури кожного окремого сонатного циклу. Не менш важливою характерною ознакою клавірних текстів композитора є виключне розмаїття артикуляції та орнаментики. Багато в чому саме вони, при вдаванні (у порівнянні з Моцартом або Бетховеном) «простоті», складають неабияку складність фортепіанної гри, тим більш, що сучасне прочитання артикуляційних та орнаментальних знаків дещо відрізняється від притаманного історичному виконавству, як і властивості клавірних інструментів, для яких писав і на яких грав сам Гайдн.

Мета даної статті – дослідити семантичні властивості знаків орнаментики в клавірних сонатах Й. Гайдна.

Виклад основного матеріалу. Клавірні сонати Йозеф Гайдн писав протягом усього життя, і в них наочно відобразилася еволюція його авторського композиторського стилю. Сьогодні нам відомо понад 50 таких сонат, які у своєму каталозі вдалося зафіксувати А. ван Хобокену. Питання інструментарію, для якого Гайдн створював свої клавірні сонати, все ще залишається предметом дискусій. Більшість музикознавців схиляються до думки, що ранній доробок композитора розрахований на клавесин, тоді як пізні твори вже орієнтовані на можливості фортепіано (адже Гайдн його застав). Це підтверджується текстологічним аналі-

зом: якщо у Сонаті В-dur (1766 р.) динамічні позначення майже відсутні, то у творах, написаних після 1775 року, кількість авторських вказівок щодо гучності та експресії у клавірних (фортепіанних) творах значно зростає, що свідчить про перехід до молоткового інструмента.

Відомо, що можливості артикуляції та виконання орнаментики на двох типах клавірних інструментів принципово відрізняються через механіку звуковидобування: щипкового – у клавесина проти ударного – у фортепіано. У клавесина артикуляція та орнаментика стають головним засобом виразовості: оскільки інструмент не дозволяє змінювати гучність силою натискання клавіші (динаміка залишається стабільною, «рівною»), а щипкове звучання характеризується швидким згасанням, артикуляція і орнаментика стають ключовими інструментами передачі емоцій та структурних характеристик. З точки зору «управління музичним часом» (що складає найважливіший бік виконавської інтерпретації) – клавесинна виразність досягається за рахунок мікропауз між нотами; точне керування моментом відпускання клавіші визначає «дихання» музики. Акцентуація, оскільки гучність незмінна, відбувається через мікроскопічне затримання звуку (агогічний акцент), а не через силу удару. З боку туше, тактильно-пальцевого контролю – виконавець на клавесині відчуває опір струни безпосередньо через клавішу до моменту щипка, що вимагає надзвичайно незалежних і чутливих пальців.

Фортепіано ж надає можливості динамічного збагачення артикуляції, яка тут нерозривно пов'язана з динамікою та вагою руки. Швидкість і сила натискання клавіші (удару) безпосередньо впливають на тембр і гучність. Артикуляційно-штрихова палітра (*staccato*, *legato*) на фортепіано завжди підкріплюється зміною звукового тиску на клавішу. На відміну від клавесина, де працюють переважно кінчики пальців, піаніст додатково використовує вагу всієї руки та плечового поясу для створення «глибокої» артикуляції. А відсутня у клавесина педаль (права) дозволяє створювати «акустичне *legato*», поєднуючи звуки навіть за відсутності пальцевого контакту з клавішами, що неможливо на клавесині.

Тож коли йдеться про виразові можливості музики, обидва інструменти – клавесин і фортепіано – пропонують унікальні переваги: якщо за мету ставиться відтворити стародавній тембр і поліфонічну фактуру, клавесин ідеально підійде; якщо ж виконавець зосереджений на багатому мелодійному контурі із сучасним відтінком, фортепіано відповідає більше. Втім, не має сенсу зводити «стіну» між двома клавірними інструментами. Деякі прихильники історичного виконавства стверджують, що барокова, наприклад, музика або ранні сонати Гайдна повинні виконуватися виключно на історичних інструментах, а це може ввести початківців в оману, вважаючи, що використання самого лише клавесина достатньо для створення автентичної музики. Але в сучасній інтерпретації не можна не враховувати розвинуті тембральної палітри фортепіано (навіть, за умов універсалізованої тембральної «вирівненості» інструмента), де артикуляційні засоби та орнаментика посідають важливе місце як параметри стилю (як і у клавірній творчості Гайдна у цілому).

Клавесин, з його обмеженими динамічними можливостями, «вимушений» покладатися на використання прикрас (трелі, морденти та інше) і вишуканого розмаїття-співставлення різних артикуляційних знаків (у тому числі, у найменших структурних одиницях – мотивах і фразах) – для посилення виразності і тої вишуканості, що притаманна естетичній парадигмі доби (класицистська епоха тут прямо наслідувала барокові настанови). Звичайно, це аж ніяк не є «недоліком» для виразності – це просто інший інструментально-органологічний та стилістичний її тип. І хоча цей більш витончений метод виразовості дещо втратив популярність за часів екстравагантно-показної віртуозності, артикуляція завжди залишається найважливішим засобом музичної виразності.

З іншого боку, вибуховий розвиток оперно-вокального мистецтва бароко і класицизму диктував клавірній (і інструментальній у цілому) культурі плідні шляхи взаємозбагачення, що виявлялося у плавності інтонування, артикуляційних та орнаментальних засобах, у тому числі. К. Бернгард та Й. Агрикола у своїх музично-теоретичних працях наголошували на образно-

семантичній функції орнаментики, розглядаючи мелізми як важливий засіб підкреслення афекту у співі, підкреслюючи, що мелізматичні розспіви (або колоратури) мають органічно витікати з духовних текстів, слугуючи для ілюстрації ключових слів, а не просто для демонстрації технічної майстерності співака, допомагаючи перетворювати духовні тексти на більш драматичні та музично виразні композиції.

Втім інструментальна орнаментика відрізнялась від вокальної – більшою регламентацією, впорядкуванням та фіксацією цього виду імпровізаторської техніки [1]. Важливим результатом розквіту орнаментальної вокальної техніки став той факт, що яскраві інтерпретації виконавців-вокалістів «надихали композиторів на написання нових творів. Таким чином, композитор і виконавець обидва ставали творцями» [там само, с. 31]. Виконавсько-композиторський дуалізм в інструментальних творах посилював імпровізаційно-виконавську природу клавірних текстів. Розвиток мистецтва орнаментики наприкінці XVIII століття характеризується дедалі чіткішою систематизацією та зростанням кількості теоретичних праць. Вагомий внесок у класифікацію прикрас зробив німецький композитор-флейтист Й. Кванц, який розмежував їх на «основні» (фіксовані), що додавали мелодії блиску, та «довільні» (вільні) які мали імпровізаційний характер, «розчиняючись в мелодії як її складова частина» [3, с. 6]. Подібну логіку розвивав і К.Ф.Е. Бах, поділяючи орнаментальні засоби-манери на дві категорії: позначені спеціальними знаками, «з невеликою кількістю дрібних нот» та немарковані знаками в нотах, що склалися з великої кількості дрібних нот [там само, с. 56] (завдяки широкій географії творчої діяльності К.Ф.Е. Бах зміг синтезувати досягнення різних національних шкіл, зазначаючи, що ідеальне виконання має поєднувати «французьку витонченість з італійською кантиленою». У цей період за ними закріпилися назви «французькі» та «італійські» прикраси, хоча межа між ними часто залишалася умовною. На впливи К.Ф.Е. Баха на орнаментацию Гайдна вказує Б. Гаррісон [2], наводючи нові докази даного впливу та інтерпретативні властивості у сучасному виконанні сонат Гайдна.

Сонати Гайдна писалися з розрахунком на виконавця, який вільно володіє музичною мовою та технічними канонами XVIII століття. Натомість сучасному музиканту часто бракує цього автентичного контексту, що створює певний розрив між авторським задумом і сьогоднішньою інтерпретацією. XVIII століття внесло значні зміни і в спосіб нотації, і особливо це помітно щодо артикуляції та орнаментики. Для гайднівської нотації характерно безліч варіантів виконання. Наприклад, така догма, як низка прикрас, наприклад, трелі, обов'язково повинні починатися з верхньої допоміжної ноти. Це правило не порушувалося навіть у тому випадку, якщо це звучало неприродно. Як вказувалося, інструмент часів Гайдна значно відрізнявся від сучасного, оскільки вимагав меншої ваги руки під час виконання, а також чіткішої артикуляції. Важливою була і добре розвинена рухливість пальців. Важливу роль у сонатах Гайдна відіграло музичне мовлення, ключовою відмінністю якого була природність та правдивість. Композитор намагався зробити так, щоб у творі чулася жива (правдива) людська мова, а не емоції, які б завадили сприйняттю музики.

Орнаментика виступає невід'ємним елементом художньої структури тексту. Етимологічно термін походить від латинського *ornamentum*, що буквально означає «прикраса». Конструктивна логіка орнаменту побудована на діалогічній опозиції: він виникає як результат взаємодії основного каркасу та доданого до нього декоративного візерунку моделі (гармонічного каркасу або мелодійної лінії). В сонатах Гайдна функції орнаментики не обмежуються зовнішнім боком, виконання мелізмами зовнішніх – додаткових функцій завжди обумовлено певною семантичною ситуацією. Це забезпечує суміщення різних функцій. Тематизм сонат Гайдна глибоко вкорінений в інтонаційну систему австро-німецького побутового музикування XVIII століття, що проявляється у використанні специфічних інтонаційно-лексичних зворотів, які відтворюють танцювальну пластику – особливо в менуетних частинах сонат. Такі інтонації часто оздоблені орнаментикою, яка додає музиці особливої вишуканості. Хоча орнамент є додатковим шаром щодо осно-

вної мелодії, саме через нього розкривається образно-смісловий зміст твору. Тому правильне виконання прикрас є ключовим для точного відтворення стилістики Гайдна.

Наприклад, у третій частині Сонати № 35 (A-dur) мелізми виходять за межі чистого декору. Крім підкреслення галантного стилю, вони виконують важливу структурну роль, ретушуючи сувору тридольність метра. Впроваджуючись у метрично сильні долі, орнаментальні фігури перерозподіляють ритмічні акценти та створюють нові угруповання всередині такту. Особливо яскраво це виявляється у каденціях, де мелізми імітують пластику реверансу, відсилаючи до етикету придворного танцю XVII–XVIII століть. В орнаментиці каденційних зворотів у сонатах Гайдна домінують трелі, тоді як групето та шлейфери зустрічаються значно рідше. Зазвичай мелізми припадають на звуки домінантової гармонії: таке оздоблення ніби відтерміновує розв'язання в тоніку. Це створює ілюзію сповільнення темпу, що на образному рівні відтворює витончену пластику менуетних поклонів та шляхетних реверансів, притаманних галантному стилю.

У другій частині сонати № 32 (Es-dur) трель є невід'ємною частиною структури сталого інтонаційного обороту «галантної фігури». Цілком ймовірно, що походження трелі пов'язане з традицією супроводу менуету флейтою, для якої трель є типовим кліше. Така «флейтова трель» має особливу чарівність і вишуканість і підкреслює танцювальний жанровий зміст музики. Але і у швидких частинах гайднівських сонат нерідкі випадки виконання мелізмами граматичних функцій відтягування розв'язання нестійкої домінантової гармонії в тоніку, ритмічного перегрупування.

У сонатах Гайдна можна зустріти випадки виконання мелізмами, начебто, не властивою їм функції акцентування будь-якого тону. Так, в першій частині Сонати № 5 (C-dur) відбувається «несподіване» (на sf) виділення форшлагом тону слабкої долі з метою створення гумористичного ефекту. Роль форшлагоу в цьому процесі очевидна, що акцентування тону відбувається виключно засобами мелізмів, які виступають тут як прийоми артикуляції.

Театральність гайднівських сонат Гайдна тісно пов'язана з персоніфікацією музичних тем, також часто відтворюється за участі орнаментики. В естетиці галантного стилю це часто втілюється через діалог умовних «чоловічих» (кавалер) та «жіночих» (дама) партій. Така традиція інструментального моделювання персонажів походить від італійської школи, де зв'язок з оперним мистецтвом був визначальним. Гайдн переосмислив даний оперний вплив, інтегрувавши його у власну камерно-інструментальну (клавірну) стилістику. Так, в першій частині Сонати № 38 (D-dur) фанфарні інтонації тризвуку d – e – fis, за допомогою «рішучих» шлейферів відтворюють пластику мужнього «кавалера». Граціозну, витончену «даму» представляють м'які танцювальні інтонації, орнаментовані форшлагом – як вираження кокетства та примхливого настрою, постаючи в тексті додатковим смисловим елементом, що зумовлює внутрішню злитість мотиву, нівелювання цезури на відносно сильних долях такту

Цікавими є комічно-театралізовані ситуації за допомогою орнаментики – «передражнювання» через мелізмів при повторі тих чи інших інтонаційних оборотів. Наприклад, у другій частині Сонати № 5 (C-dur) Гайдн влаштовує жартівливий діалог, у результаті якого створюється гумористичний ефект «передражнення» жалісних інтонацій, який виникає через орнаментування інтонацій, що повторюються, трелями і форшлагами. Важливе у клавірній музиці доби імітування різних інструментів також пов'язане з мелізмами: «скрипкові» флажолети – через форшлагги у першій частині Сонати № 6 (cis-moll); імітування на фортепіано клавесинної виконавської техніки – через прикрашання тонів мелодії мордентами (фінал Сонати № 29 A-dur).

Таким чином, у системі музичних мови і мовлення сонат Гайдна орнаментика виконує комплекс функцій, які можна розподілити на структурно-технологічні та семантичні (вони можуть бути і поєднаними). До безпосередніх структурних завдань належать: виокремлення конкретного тону та стимуляція його слухового сприйняття; метрична корекція – підкреслення або, навпаки, ретушування сильних і слабких долей; варіативність – оновлення повторюваних синтаксичних одиниць

тексту; ритмічна трансформація – формування нових ритмічних груп усередині такту. Семантико-образний рівень мелізмів охоплює: інтонаційну типізацію – інтеграцію прикрас у стійкі лексичні фігури епохи; пластичну характеристику – пом'якшення механічної моторності або ж посилення галантної вишуканості танцювальних рухів; музичну риторичку – виконання ролі смислового акценту, що привертає увагу до ключових моментів; жанрову ідентифікацію – маркування танцювальної природи твору; образну естетизацію – надання художньої завершеності наочним асоціаціям; образно-тембральну імітацію – відтворення звукових особливостей інших інструментів або «персонажів».

Для будь-яких прикрас гайднівських сонат характерним є те, що вони виконуються з особливою легкістю. Орнаментика тут використовується для того, щоб позбавитися монотонності викладення та мовлення. Найчастіше композитор використовує: *форшлаги*, нотовані малими нотами, які можуть бути довгими чи короткими, але з безумовним правилом ліги між форшлагом і наступним основним тоном, часто виконують функцію акцентуації; *групpetto* зустрічається нечасто, сприяє колоруванню тонів мелодійної лінії, і не відповідає класичним правилам; *трелі* починаються з неакордової ноти, виконуються швидко та легко, з обов'язковим врахуванням як початкового, так і кінцевого звуків; застосування *мордентів* має, в основному, граматичне значення: низхідний мордент створює акцентуацію звуку, що повторюється, посилює енергетику слабкої долі для більш рельєфного виділення сильної; висхідний мордент перешкоджає порушенню інерції руху, створюючи тим самим ефект злитості, мотивної єдності мелодійної лінії.

Висновки. Гайдн опинився на епісі переходу від клавесинного до фортепіанного стилю, що значно вплинуло орнаментичку його клавірних сонат. З одного боку, прослідковується її динаміка в сонатах різного періоду (ранні орієнтовані на чіткість та легкість клавесинного звучання, пізні – на посилення його динамічної складової). Але орнаментика незмінно виступає одним з важливих компонентів у комплексі виразових засобів клавірних сонат композитора, виконуючи стильову функцію драмати-

зації та естетизації музичного тексту, а також прояву виконавської майстерності.

У питаннях орнаментики Гайдн відійшов від жорстких канонів минулого, надаючи перевагу власному виконавському смаку та інтуїції. У цілому наслідуючи бароковій орнаментальній естетиці посилення виразовості музичного тексту, гайднівська орнаментация у клавірних сонатах постає відповідною стильовій парадигмі класицизму, з його прагненням гармонії, ясній логіці та врівноваженості як втіленням досконалості. Тому орнаментика в сонатах Гайдна повністю підкорена їх цілісній образній концепції, а не технічності виконання. Як у композиторському, так і у виконавському тексті тут переважає образ, ідея, а не декоративність подання.

Орнаментика в сонатах Гайдна позбавлена статичності й покликана урізноманітнити музичну тканину, надаючи їй особливої легкості. Виявляються наступні специфічні риси авторського стилю Гайдна щодо орнаментики: форшлагги (довгі або короткі) завжди заліговані з основною нотою; групетто вживаються рідко, але трактуються всупереч усталеним класичним нормам; трелі виконуються швидко й легко, обов'язково починаючись з неакордового звуку.

В сонатах Гайдна орнаментика складає суттєвий компонент стилістики діалогічної структури клавірного тексту. Хоча орнамент є додатковим шаром щодо основної мелодії, саме через нього розкривається образно-смісловий зміст твору. Тому правильне виконання прикрас є ключовим для точного відтворення стилістики Гайдна.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Мельник С.О. Виконавська драматургія вокальних творів доби Бароко: наук. обґрунт. творч. мист. проєкту... докт. філос.: 025 / ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків, 2023. 93 с.
2. Harrison B. Haydn's Keyboard Music: Studies in Performance Practice. New York: Clarendon Press Oxford, 1997. 418 p.
3. Linde H-M. Kleine Anleitung zum Verzieren alter Musik. Mainz. 1958. 68 s.

REFERENCES

1. Melnyk, S.O. (2023). Performance dramaturgy of vocal works of the Baroque era: scientific. justification. Creative artistic. Project of doctor philosophy. Kharkiv: KHNUM named after I.P. Kotlyarevsky. [in Ukraine].
2. Harrison, B. (1997). Haydn's Keyboard Music: Studies in Performance Practice. New York: Clarendon Press Oxford [in England].
3. Linde, H-M. (1958). Kleine Anleitung zum Verzieren alter Musik. Mainz. [in Germany].

Дата першого надходження статті до видання: 13.11.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.12.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 23.12.2025