

# Исполнительское искусство

Научная статья

УДК 78.06

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-132-142



## «Ординарная» артикуляция: терминология и понятие



Юлия Витальевна Глазкова

Санкт-Петербургская государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова, Москва, Россия,  
*july-yufereva@mail.ru*, <https://orcid.org/0000-0001-6348-2551>

**Аннотация:** Широкое внедрение исполнительских практик прошлого в современное искусство музыкальной интерпретации требует наличия соответствующего терминологического аппарата. Одной из наиболее характерных черт исполнения клавирной музыки XVII–XVIII веков большинства европейских стран является особая тонко дифференцированная артикуляция, которая не выписывалась в нотном тексте, но всегда использовалась при игре. В виду того, что данная манера в свое время являлась единственным профессиональным способом игры на клавире, специального названия для нее — в ту эпоху, когда она бытовала — не сложилось. В статье решается задача поиска русскоязычного термина, который точно и ярко называл бы рассматриваемый способ произнесения музыкальной ткани. Автор, основываясь на описании данной манеры игры в трех значимых трактатах XVIII века, авторами которых явились Дом Бедос де Сельль, Ф. В. Марпург и Д. Г. Тюрк, анализирует их и приходит к суммирующему термину «ординарная артикуляция». Термин призван помочь современным российским музыкантам в их практике профессионального общения и преподавания, а также музыковедам, легко оперировать данным понятием в исследованиях, посвященных вопросам исторически обоснованного исполнения клавирной музыки эпохи барокко.

**Ключевые слова:** орган, клавир, аутентизм, исторически обоснованное исполнительство, артикуляция, Дом Бедос де Сельль, Марпург, Тюрк

**Для цитирования:** Глазкова Ю. В. «Ординарная» артикуляция: термин и понятие // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 4. С. 132–142. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-132-142

# Performing arts

Original article

## «Ordinary» articulation: term and concept

Yulia V. Glazkova

N. A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory, Saint Petersburg, Russia,  
*july-yufereva@mail.ru, https://orcid.org/0000-0001-6348-2551*

**Abstract:** The wide introduction of historical performance practices into the contemporary art of musical interpretation requires an appropriate terminological apparatus. One of the most characteristic features of the performance of keyboard music in the 17th–18th centuries in most European countries is a special finely differentiated articulation, which was not written out in the musical text, but was always used when playing. Due to the fact that this manner was the only professional way of playing the keyboard at the time, there was no special name for it in the era when it was in use. The article solves the problem of finding a Russian-language term that would accurately and vividly name the considered method of pronouncing musical text. The author relies on the description of this manner of playing in three significant treatises of the 18th century, the authors of which were Dom Bedos de Celles, F. W. Marpurg and D. G. Türk, analyzes them and comes to the summary term "ordinary articulation". The term is intended to help contemporary Russian musicians in their professional communication and teaching practices, as well as musicologists to easily use this concept in research devoted to issues of historically informed performance of keyboard music of the Baroque era.

**Keywords:** organ, clavier, authenticity, historically informed performance, articulation, Bedos (dom) de Celles, Marpurg, Türk

**For citation:** Glazkova Yu. V. "Ordinary" articulation: term and concept. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2025;(4):132-142. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2025-4-132-142

В европейском исполнительстве эпохи барокко сложилась традиция игры на клавишных инструментах, которая подразумевала специфическую артикуляцию музыкальный ткани. Предполагалось, что нотный текст, формально не имевший никаких указаний на использование штрихов, ни пауз между нотами, тем не менее должен был исполняться особым *non legato*: звуки должны были быть разделены мельчайшими паузами, а продолжительность самого штриха регламентировалась положением ноты в такте.

Упоминания о данной традиции содержатся во многих трактатах по исполнительству на клавишных инструментах XVI–XVIII веков<sup>1</sup>. Несмотря на то,

<sup>1</sup> Понятие о «внешней» и «внутренней» продолжительности тактовой доли были неотъемлемой частью немецкого учения о такте, о чем содержатся указания в трактате В. К. Принца [Wolfgang

что описания ее схожи в разных источниках, единого термина для определения этого исполнительского подхода в европейском музыкознании в то время не сложилось. Скорее всего, теоретики просто не нуждались в специальном названии, поскольку данная традиция была единой, всеобщей и обязательной, это был базовый и, по сути, единственный профессиональный способ игры на органе и клавесине.

Современным исследователям и исполнителям-практикам необходим термин для обозначения данного понятия, поскольку за два столетия появились другие подходы и методы, в частности, романтическая школа игры на органе, которая подразумевает совершенно иные закономерности, порой даже диаметрально противоположные принципам барочной эпохи<sup>2</sup>. XX век, в свою очередь, явил целый ряд различных трактовок барочных исполнительских приемов — сообразно их пониманию музыкантами на разных этапах формирования исторического мышления, что также требует особого осмысливания и оценки.

За основу для русскоязычного термина взято описание барочной традиции артикулирования при игре на клавишных инструментах, которое содержится в трех источниках: трактате французского органиста и теоретика Франсуа д'Альбре де Селля (1709–1779) «Искусство органного мастера» (1778) [1] и двух немецких источниках: трактате Фридриха Вильгельма Марпурга (1718–1795) «Введение в искусство игры на клавире» (1755) [2] и в «Клавирной школе» (1789) Даниэля Готлоба Тюрка (1750–1813) [3]. Дом Бедос де Селль описывает “articulation” (артикуляцию), которая, по его мнению, должна заключаться в том, чтобы в музыкальную ткань включались мельчайшие паузы различной длины. Марпург пишет об “ordentliches Fortgehen” (дословно: «упорядоченном движении»), Тюрк говорит о “gewöhnliche art” («обычной манере»).

Примечательно, что три приведенные выше выражения презентуют разные смысловые грани рассматриваемой исполнительской традиции. Цель данного исследования — привести их к единому знаменателю, то есть на основе этих трех выражений сформулировать русскоязычный термин, который был бы емким по смыслу, коротким и узнаваемым вне зависимости от контекста, то есть удобным для использования в науке и практике.

Дом Бедос де Селль пишет: «Я называю продолжительностью [*tenue*] нот их говорящую часть, которая всегда занимает их начало. То, что их завершает, есть всегда пауза [*silence*], более или менее длительная, необходимая для того, чтобы создать артикуляцию в мелодии. Чтобы убедиться в необходимости этих пауз в конце каждой ноты, следует исполнить на органе, клавесине, спине-

Caspar Printz] “Phrynis Mitilenaeus, oder Satyrischer Componist” (1676–1677; 1696), И. Г. Вальтера [Johann Gottfried Walther] “Praecepta der musicalischen Composition” (1708), Д. Кельнера [David Kellner] “Treulicher Unterricht im General-Bass” (1732), М. Шписа [Meinrad Spiess] “Tractatus Musicus Compositorio-practicus” (1745) и многих других.

<sup>2</sup> В частности, основным штрихом романтического органного исполнительства является *legato*.

те или любом другом клавишном инструменте любую желаемую пьесу и, исполняя ее, обратить внимание, скорее, на исполнение, нежели на способ ее записи на бумаге. Тогда можно заметить, что палец, который только что закончил звук, часто поднимается задолго до того, как [другой] палец ставится на следующий звук, и этот [временной] интервал есть неизбежным образом пауза. <...> Все это есть <...> не более, чем артикулированное произношение согласных в слове, без которых все слоги не имели бы между собой иного различия, нежели сливающийся звук гласных. <...> поскольку звук инструмента повсюду одинаков и в состоянии создать, если можно так сказать, лишь одну гласную, то нужно, чтобы артикуляционные паузы были более разнообразны, чем в слове, если хотят, чтобы музыка производила артикуляцию *внятную и интересную*» [1, 598–600]<sup>3</sup>.

Термин «артикуляция» в XX веке прочно вошел в теорию и практику российского исполнительского искусства, в первую очередь благодаря И. А. Браудо (1896–1970) и его известному одноименному труду<sup>4</sup>. Браудо писал: «в музыкальной теории под артикуляцией разумеется искусство исполнять музыку, и прежде всего мелодию, с той или иной степенью расчлененности или связности ее тонов, искусство использовать в исполнении все многообразие приемов легато и стаккато» [5, 3]<sup>5</sup>.

Сегодня большинство органных и клавесинных педагогов пользуются именно этим термином, говоря об исполнительских штрихах, о разновидностях слитного и раздельного произношения. Слово «артикуляция» прочно вошло в практику и теорию преподавания игры на старинных клавишных инструментах, поэтому будет вполне логичным взять его за основу искомого термина.

Дом Бедос де Сель пишет лишь об *артикуляции*, не давая ей никаких дополнительных определений. Между тем очевидно, что сегодня это слово имеет слишком широкое значение — даже применительно к музыкальному исполнительскому искусству, — чтобы быть термином для обозначения специфики барочных принципов игры на клавишных инструментах<sup>6</sup>. В то же время термином может являться имя существительное или словосочетание с именем существительным в качестве опорного слова<sup>7</sup>. Поэтому следующий

<sup>3</sup> Перевод М. Н. Чебуркиной [4, 5].

<sup>4</sup> И. А. Браудо «Артикуляция» (1961) [5].

<sup>5</sup> Незадолго до Браудо весьма схожее определение артикуляции применили и современные ему европейские исследователи истории исполнительских практик Вилли Апель (1893–1988) и Эрвин Бодки (1896–1958): «Артикуляция — это отчетливое произнесение мелодии, в соответствии с её смыслом, посредством применения различного туша — от *legatissimo* до *staccatissimo*». Цит. по: [6, 382].

<sup>6</sup> Стоит отметить, что, помимо различных сфер музикования, это слово активно используется также и в сфере фонетики.

<sup>7</sup> Указания на это содержатся в определениях термина, принадлежащих многим терминологам, к примеру, Б. Н. Головину: «Термин — это отдельное слово или образованное на базе имени существительного подчинительное словосочетание, обозначающее профессиональное понятие и предназначеннное для удовлетворения специфических нужд общения в сфере определённой профессии (научной, технической, производственной, управленческой)» [7].

этап состоит в том, чтобы ответить на вопрос, какая именно артикуляция характерна для барочной (преимущественно, немецкой) исполнительской традиции, как можно, охарактеризовав ее коротко вместе с тем отразив ее характерные черты?

Старинные клавишные инструменты имеют одну важную особенность, отличающую их от современного фортепиано — динамическую инертность (т.е. сила нажатия на клавишу не влияет на громкость звучания, что как раз и подтверждает Дом Бедос де Сельль, говоря, что «*звук инструмента повсюду одинаков*»). Соответственно, такие простые задачи, как показ метрической основы такта, соподчинение таковых долей, показ интонационных вершин музыкальных мотивов, требует специальных средств для воплощения на клавесине и органе.

При заданной громкости любой клавесинный или органный звук, появляющийся после тишины, паузы, пусть даже самой незначительной, непременно воспринимается слухом как акцентированный. В то же время звук органа не гаснет на всем своем протяжении и поэтому по мере своей продолжительности делает *crescendo* — как в сознании слушателя, так и физически, «накапливаясь» в помещении, имеющем реверберацию. Именно поэтому более долгие звуки на органе воспринимаются как более громкие по сравнению с короткими.

Суммируя этот опыт, музыканты-практики XVI–XVIII веков пришли к созданию *системы* исполнительских приемов, позволяющих получать эффект различной громкости звуков на органе и клавесине за счет варьирования их длительности внутри отведенной им таковой доли и применения нюансированных пауз между ними. В немецкой теории исполнительства того времени основной акцент делается на цель и смысл такого подхода к артикуляции, который заключен в весьма распространенном с середины XVII века в Германии учении о такте.

Суть данного учения состояла в необходимости ясного донесения до слушателя метрической структуры музыкальной ткани, то есть иерархии тактовых долей. Немецкие исполнители и теоретики XVII–XVIII веков придавали особое значение этому аспекту исполнительской интерпретации и требовали, чтобы все ноты в обязательном порядке делились на «хорошие», к коим относились звуки, падающие на сильную или относительно сильную долю такта, и, соответственно, обязанные звучать громче, и «плохие», к которым относились все остальные ноты в такте. Об этих закономерностях писал еще Джироламо Дируга в трактате “Il Transilvano” (1593) (он употребляет итальянские словосочетания “*nota buona*” и “*nota cattiva*”), а также многие теоретики и практики немецкого барокко, в том числе Георг Муффат — в предисловии к сборнику оркестровых сюит “Florilegium Secundum” (1698): “*edle [Noten]*” и “*schlechte [Noten]*” (нем.)<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Учение об артикуляции в контексте анализа трактата И. Г. Вальтера «Наставление к музыкальной композиции» (1708) А. А. Панов определяет как «учение об акцентуационной продол-

Согласно применению учения о такте к артикуляционным приемам, все «хорошие» ноты должны звучать дольше и иметь после себя более короткую паузу, нежели «плохие», которые, соответственно, исполняются коротко, а пауза после них должна быть более продолжительной<sup>9</sup>. Воплощение принципов этой теории помогало органистам и клавесинистам, прежде всего, успешно обеспечивать метрическую организованность музыкальной ткани, а также подчеркивать выразительность отдельных звуков там, где это необходимо — именно поэтому данная практика переросла в столь устойчивую исполнительскую традицию.

По свидетельству Ф. В. Марпурга, “ordentliches Fortgehen” («организованное» или «упорядоченное движение») при игре на клавишных «всегда подразумевается, но никогда не выписывается» [2, 29]. Д. Г. Тюрк писал об этом подходе: «Что касается нот, которые должны быть сыграны в обычной манере [gewöhnliche Art]<sup>10</sup>, то они никогда <...> не связываются, каждый палец поднимается с клавиши чуть раньше, чем предписывает то длительность ноты» [3, 356].

Итак, два известных теоретика XVIII столетия, рассуждая о закономерностях в исполнительской практике своего времени, говорят о данном способе артикулирования как о чем-то, во-первых, упорядоченном (*ordentlich*), во-вторых — обычном, распространенном (*gewöhnlich*). Дом Бедос де Сель в своих рассуждениях делает акцент, скорее, на безусловной необходимости такой артикуляции, сравнивая ее с чередованием гласных и согласных звуков в человеческой речи.

Дословный перевод немецких прилагательных, содержащихся в трактатах Марпурга и Тюрка, “*ordentliche*” и “*gewöhnliche*”, — «упорядоченная артику-

---

жительности (*Lehre von der Accent-Länge*)». Также исследователем применительно к данной практике используется словосочетание «манерная модерация (*manirliche moderation*)» [6, 368]. Вероятно, «акцентуационная артикуляция» или «акцентная артикуляция» также может рассматриваться как один из вариантов термина для понятия, но автором данного исследования это словосочетание все же отвергается — по причине того, что слово «акцент» (*Accent*) имеет в русском и немецком языке разные оттенки смысла. В немецкой теории музыки *Accent* принадлежит к сфере регулярности. Согласно русскоязычной семантике, наоборот, акцент является чем-то нестандартным, выходящим за переделы обычного. В отличие от немецкоязычных, русскоязычные музыканты не говорят о сильных долях такта как об акцентах; в равной степени акцентом не называется смысловая вершина (эмфазис) мотива или фразы. В связи с этим автору данного исследования представляется, что предполагаемый термин «акцентная артикуляция» будет уводить российских музыкантов-практиков от истинного значения данной исполнительской традиции, которая существовала вовсе не для воплощения чего-либо «экстраординарного», а, напротив, для прояснения самых простых, регулярных музыкальных структур и базовых закономерностей.

<sup>9</sup> То, что дом Бедос де Сель определяет как соотношение «продолжительности ноты» (*tenue*) и «паузы» (*silence*) внутри выписанной длительности, немецкие теоретики называют латинскими терминами “*Qvantitas extrinseca*” и “*Qvantitas intrinseca*” — дословно «внешняя и внутренняя продолжительность тактовой доли».

<sup>10</sup> Как один из вариантов перевода слова “*gewöhnliche*” в разных словарях также встречается «зарядный».

ляция» и «обычная артикуляция». Вряд ли хотя бы одно из них может выполнять роль научного термина в российской науке: термин для для обозначения понятия должен быть узнаваемым, не зависимым от контекста.

В переводе иностранного термина очень важно его звучание с иностранным оригиналом — для узнаваемости его носителями разных языков. Поэтому в современной терминологии существует тенденция к унификации терминов одной и той же научной сферы в разных языках, а также к использованию слов-интернационализмов<sup>11</sup>.

Употребляемое Марпургом прилагательное “ordentliche” образовано от немецкого “Orden”, которое, в свою очередь, было производным от латинского “ordo”, что означало «ряд, вереница, строй, порядок». Немецкое “Orden” поначалу имело ряд значений: «правило», «порядок», «последовательность»<sup>12</sup>. От него образовались “ordentliche”, “Order”, “Ordnung” [8, 318]. Современное прилагательное “ordentliche” переводится как «организованный, упорядоченный». Помимо того, оно имеет и другие, менее употребительные значения: «очередной», «штатный» наряду с вариантами, имеющими несколько иные оттенки смысла, такими как «аккуратный», «добропорядочный», «приличный».

В латинском языке слово “ordo” имело распространенное производное — “ordinarius” (рядовой, обыкновенный). В европейских языках есть многое произошедшее от него, близких по семантике слов: итальянское “ordinario” (обычный), французское “ordinaire” (обыкновенный, заурядный), английское “ordinary” (обычный, простой, заурядный).

На смысловые оттенки производных от латинского корня “ord” в немецком языке, скорее всего, повлиял менталитет этого народа: все, что принадлежало к «ряду», «шеренге» и «последовательности» приобрело в немецком варианте смысловой оттенок упорядоченности, аккуратности, и даже порядочности и солидности. В то время как в иных европейских языках данный корень послужил основой прилагательных, имеющих семантику «обычности», «привычности» и иногда — «заурядности».

Однако стоит отметить, что значение слов-интернационализмов, произошедших от латинского “ordinarius”, в разных европейских языках очень близко к тому определению, которое использует Тюрк в отношении рассматриваемой исполнительской традиции — он определяет ее как “gewöhnliche” (обыч-

<sup>11</sup> Важность этого понимали и ученые предшествующих эпох. А. В. Бояркина в статье «О переводе старинных музыкально-теоретических текстов (на примере трактатов по генерал-басу)» приводит комментарий Степана Дегтярева, осуществившего в начале XIX века перевод трактата Винченцо Манфредини: «Читавши сию книгу, найдешь ты много слов итальянских, которые я употреблял не для того, чтобы их не можно было изразить на российском языке, но чтобы учащийся, в случае разговора с иностранцем, мог разуметь как его вопросы, так и отвечать на оные. При том же удержание слов иностранных и для политического разговора о музыке я почёл весьма нужным» [Цит. по: 9, 197].

<sup>12</sup> Со временем его основным значением стало «орден, монашеская община с определенным уставом».

ную) манеру игры<sup>13</sup>. Исходя из этого, можно сделать вывод о том, что частью искомого русскоязычного термина может служить русский вариант данного интернационализма — прилагательное «ординарный», с помощью которого можно образовать словосочетание «ординарная артикуляция»<sup>14</sup>.

Прилагательное «ординарный» пришло в русский язык из польского (*ordynarny*) и французского (*ordinaire*). Это слово стало частью отечественной лексики путем морфологической передачи — способа, при котором иноязычное слово транслитерируется с последующим приспособлением его к морфологии родного языка (для удобства склонения и спряжения). В своем основном значении русское прилагательное «ординарный» несет тот же смысловой оттенок, что и слова аналогичного происхождения в других европейских языках: «обыкновенный, ничем не выдающийся, заурядный». Наряду с этим значением, «ординарный» также употребляется в значении «штатный»<sup>15</sup> (к примеру, «ординарный профессор»), а также как прилагательное, образованное от термина «ординар», обозначающего «средний (за много лет) уровень воды в водоеме» (к примеру, «ординарный уровень в истоке Невы») [12].

Несмотря на некоторые семантические различия между “*ordentliche*” и «ординарный», русское прилагательное в первом и основном значении — «обыкновенный» — полностью соответствует немецкому определению “*gewöhnliche*” из трактата Тюрка. Нельзя оставить без внимания и тот факт, что “*ordentliche*” и «ординарный» являются абсолютными синонимами в значении «штатный». Суммируя вышеизложенное, можно констатировать, что «ординарный» весьма близко по значению большинству слов с корнем “*ord*” в разных европейских языках, имеет общее происхождение с прилагательным “*ordentliche*” и является синонимом слова “*gewöhnliche*”. Исходя из этого, представляется возможным и даже целесообразным использовать его в русском языке для определения рассматриваемой барочной манеры музыкальной артикуляции.

Термин «ординарная артикуляция» получается собранным, как конструктор, из разных частей: «артикуляция» — из французского трактата дом Бедоса де Селля, прилагательное «ординарный», однокоренное, близкое по смыслу немецкому “*ordentlich*” («упорядоченный») — из труда Марпурга, в то же время являющееся синонимом другого оригинального определения, “*gewöhnliche*” («обычный, распространенный»), употребляемого Тюрком.

<sup>13</sup> Венгерский исследователь Якаб Хедвиг в статье «Введение в практику старинной клавирной музыки — принципы и их практическая реализация» ссылается на наличие в итальянских источниках эпохи барокко словосочетания “*movimento ordinario*”, которое, по свидетельству Хедвига, также применяется к описанию манеры артикулирования музыкальной ткани [10].

<sup>14</sup> Термин уже использован автором в одной из публикаций [11].

<sup>15</sup> Это же значение имеет и нем. “*ordentliche*”.

В пользу применения прилагательного «ординарный» в качестве термина для рассматриваемой исполнительской практики в российском музыкознании говорит и то, что наиболее значимым свойством данной традиции для современных музыкантов-практиков является именно *обычность* ее применения для исполнения музыки XVI–XVIII веков, ее стандартизированная простота и *общеупотребительность* в ту эпоху, когда она сформировалась.

«Ординарная артикуляция» является кратким и узнаваемым вне зависимости от контекста словосочетанием, которое может служить термином для данного понятия. Это словосочетание несет в себе основные смысловые, графические и звуковые свойства оригинальных немецких и французских выражений, использовавшихся для описания рассматриваемой музыкальной традиции. Термин «ординарная артикуляция» призван помочь современным русскоязычным исследователям и музыкантам-практикам легко оперировать данным понятием: кратко обозначать и сравнивать его с исполнительскими закономерностями иных эпох.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Bedos (dom) de Celles F. L'Art du Facteur d'Orgues. Quatrième partie.* M. DCC. LXXVIII. — Paris, De l'Imprimene de L. F. Delatour, 1778.
2. *Marpurg F. W. Anleitung zum Clavierspielen, der schönern Ausübung der heutigen Zeit gemäß.* — Berlin: A. Haude und J. C. Spener, 1755. — 78 S.
3. *Türk D. G. Clavierschule.* Leipzig und Halle, 1789. — F: Bärenreiter, Kassel, 1957/67. — 445 S.
4. Чебуркина М. Н. Принципы органного исполнительства в эпоху французского Барокко: «регистровый жанр», «туше», «манера» исполнения, «артикуляция», «неравные ноты» // Музыковедение. — 2012. — № 9. — С. 2–8.
5. Браудо И. А. Артикуляция. О произношении мелодии. — Л., 1961. — 199 с.
6. Панов А. А. Практика немецкого органиста XVII–XVIII столетий в зеркале исторических документов: дис... доктора искусствоведения. — Москва, 2006. — 735 с.
7. Головин Б. Н. Лингвистические основы учения о терминах. — Москва, 1987. — 103 с.
8. Фомкин М. С. К вопросу о содержании концепта "Ordnung" в немецком языке // XXIV Царскосельские чтения. 75-летие Победы в Великой Отечественной войне: материалы международной научной конференции, Санкт-Петербург, 21 апреля 2020 года. Том I. — Санкт-Петербург: Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина, 2020. — С. 316–321.
9. Бояркина А. В. О переводе старинных музыкально-теоретических текстов (на примере трактатов по генерал-басу) // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. — 2015. — № 4(39). — С. 189–194.
10. Hedvig J. Introduction to Keyboard Music Practice in the Early Music Era — Principles and Their Practical Implementation. — URL: <https://music.unideb.hu/introduction-keyboard-music-practice-early-music-era-principles-and-their-practical-implementation> (дата обращения: 02.10.2025).
11. Глазкова Ю. В. «Ординарная артикуляция» и свобода аппарата органиста // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. — 2025. — №2 (28). — С. 83–87.

12. Большой толковый словарь русского языка // Интернет-портал «Грамота». — URL: [https://gramota.ru/poisk?query=%D0%BE%D1%80%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9&mode=slovari&dicts\[\]](https://gramota.ru/poisk?query=%D0%BE%D1%80%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9&mode=slovari&dicts[])=42 (дата обращения: 14.03.2025).

## ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

**Ю. В. Глазкова** — кандидат искусствоведения, доцент кафедры органа и клавесина Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

## REFERENCES

1. *Bedos (dom) de Celles F. L'Art du Facteur d'Orgues. Quatrième partie.* M. DCC. LXXVIII [Art of the Organ Builder. Part four. Mr. DCC. LXXVIII]. Paris, De l'Imprimene de L. F. Delatour, 1778.
2. *Marpurg F. W. Anleitung zum Clavierspielen, der schönern Ausübung der heutigen Zeit gemäß* [Instructions for playing the piano, the beautiful practice of today in accordance]. Berlin: A. Haude und J. C. Spener, 1755. 78 S.
3. *Türk D. G. Clavierschule.* Leipzig und Halle, 1789. F: Bärenreiter, Kassel, 1957/67. 445 S.
4. *Cheburkina M. N. Principy organnogo ispolnitel'stva v epohu francuzskogo Barokko: "registrovyj zhanr", "tushe", "manera" ispolneniya, "artikulyaciya", "neravnye noty"* [Principles of organ performance in the French Baroque era: "register genre", "touché", "manner" of performance, "articulation", "unequal notes"] // Muzykovedenie [Musicology]. 2012. No 9. P. 2–8.
5. *Braudo I. A. Artikulyaciya. O proiznoshenii melodii* [Articulation. On the Pronunciation of Melody]. L., 1961. 199 p.
6. *Panov A. A. Praktika nemeckogo organista XVII–XVIII stoletij v zerkale istoricheskikh dokumentov* [The Practice of a German Organist of the 17th–18th Centuries in the Mirror of Historical Documents]. Ph.D. diss., Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow, 2006. 733 p.
7. *Golovin B. N. Lingvisticheskie osnovy ucheniya o terminah* [Linguistic foundations of the doctrine of terms]. Moscow, 1987. 103 p.
8. *Fomkin M. S. K voprosu o soderzhanii koncepta «Ordnung» v nemeckom yazyke* [On the content of the concept of 'Ordnung' in the German language] // XXIV Carskosel'skie chteniya. 75-letie Pobedy v Velikoj Otechestvennoj vojne: materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, Sankt-Peterburg, 21 aprelya 2020 goda. Tom I [XXIV Tsarskoye Selo Readings. 75th Anniversary of Victory in the Great Patriotic War: Proceedings of the International Scientific Conference, St. Petersburg, April 21, 2020. Volume I.]. Saint Petersburg: Leningrad State A. S. Pushkin University. 2020. P. 316–321.
9. *Boyarkina A. V. O perevode starinnyh muzykal'no-teoreticheskikh tekstov (na primere traktatov po general-basu)* [On the translation of ancient musical theoretical texts (based on treatises on the basso continuo)] // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj [Bulletin of the A. Ya. Vaganova Academy of Russian Ballet]. 2015. № 4(39). P. 189–194.
10. *Hedvig J. Introduction to Keyboard Music Practice in the Early Music Era — Principles and Their Practical Implementation.* URL: <https://music.unideb.hu/introduction-keyboard-music-practice-early-music-era-principles-and-their-practical-implementation> (accessed: 02.10.2025).

## ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

11. *Glazkova, Yu. V.* "Ordinarnaya artikulyaciya" i svoboda apparata organista ["Ordinary articulation" and freedom of the organist's apparatus]. *Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznanija* [Bulletin of the Saratov Conservatory. Issues of art history]. 2025. No 2. P. 83–87.
12. *Bol'shoj tolkovyj slovar' russkogo jazyka* [Large explanatory dictionary of the Russian language] // Internet portal "Gramota". URL: [https://gramota.ru/poisk?query=%D0%BE%D1%80%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9&mode=slovare&dicts\[\]](https://gramota.ru/poisk?query=%D0%BE%D1%80%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9&mode=slovare&dicts[])=42 (accessed: 02.10.2025).

## INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

**Yulia V. Glazkova** — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor of the Organ and Harpsichord Department at NA. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory.

Поступила в редакцию / Received: 23.06.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 16.07.2025

Принята к публикации / Accepted: 02.09.2025