

так, для описания темных сил характерен суетливый, быстрый ритм; изображая Ундину, автор, напротив, стремится передать спокойствие и умиротворение; для передачи забытости реального мира, а также для выражения горестного чувства дэ ла Мотт Фуке использует напевные, плавные структуры. Ритм прозы является проявлением «музыкальности» в произведении, он рождает особенное, неповторимое звучание текста. В повести «Ундина» ритм имеет также формообразующую функцию, он подчеркивает связь между разрозненными элементами, объединяет различные сюжетные пласти.

В литературном произведении все изображаемое должно быть не просто сообщено при помощи слов, но должно стать самим изображением, воцаренным в слове. Объединение средств различных видов искусства значительно расширяет изобразительные возможности произведения, позволяет создать объемный, многогранный художественный мир. Эмоциональная сила текста во многом обусловлена структурой, строением произведения. Использование элементов музыкальности в литературном тексте позволяет значительно расширить возможности верbalного языка, открывая перед автором новые изобразительные возможности.

#### Примечания

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 230.

<sup>2</sup> Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. СПб., 1999. С. 346.

<sup>3</sup> Здесь и далее «Ундина» цит. по изд.: Fouquée F. Baron de la Motte Undine. Hamburg, 1997. (Номера цитируемых страниц автором не указаны. — Прим. ред.)

<sup>4</sup> Трубина Е. Г. Нарратология: основы, проблемы, перспективы. Екатеринбург, 2002. С. 23.

<sup>5</sup> Большой энциклопедический словарь: Музыка. М., 1998. С. 582.

I. Rosanoff, A. Panov  
Saint-Petersburg State University

#### NOTES INÉGALES: 'REVISED' OR CONFUSED?

A great many XX<sup>th</sup> century early music performers and scholars showed their interest in the problem of rhythm. Beginning from A. Dolmetsch<sup>1</sup> and E. Borré<sup>2</sup> this problem has been discussed in numerous books and magazines. Among the authors who have disputed on this subject were such eminent musicians as E. Harich-Schneider<sup>3</sup>, R. Donington<sup>4</sup>, C. Sachs<sup>5</sup>, Fr. Neumann<sup>6</sup>, D. Fuller<sup>7</sup>, E. Kooliman<sup>8</sup>, St. E. Hefling<sup>9</sup>, and others. In 1915 Dolmetsch introduced the wording “conventional alteration of rhythm” to determine *inequality in general*, namely,

\* Статья подготовлена при финансовой поддержке РНФ, проект № 10-04-12144B.  
(This article was written with financial backing of RGNF project Nr. 10-04-12144B.)

то express inequality without historical, national and geographic borders. Later Donington and other scholars tried to simplify the somewhat complicated lexical construction “conventional alteration of rhythm” and used the term “inequality” in the same sense.

It is widely known that in sounding music a flexibility of rhythm (and tempo) could not be precisely written out in notation. R. Donington states: “The inner vitality of rhythm is not mathematical; it is a variable reacting with other variables to embody the mood of a given performance. Every performer modifies the written rhythms to some extent, sharpening the dots in marsh-like music, softening them for lilting music, and so forth. Early performers carried these modifications to extremes some of which could at least approximately have been shown in notation.”<sup>10</sup>

In Italy, Spain, France, Germany, Great Britain, etc., there was (and there still is) a specific tradition and method in altering the rhythm in actual performance. In France, for instance, beginning from the last quarter of the XVII<sup>th</sup> and till the end of the XVIII<sup>th</sup> century an ingenious complex of rhythmic changes was called *les notes inégales* derived from the terms *égal* and *inégal* very frequently used by early French authors (Saint Lambert<sup>11</sup>, de Montclair<sup>12</sup>, Couperin<sup>13</sup>, Demoz<sup>14</sup>, and others). In Italy some musicians (namely, Caccini<sup>15</sup>, Frescobaldi<sup>16</sup>) practiced specific rhythmic deviations in performing vocal and instrumental music. But there was no general definition determining these particular cases. The same may be stated in connection with performance practice in Spain (Ortiz<sup>17</sup>, Santa-Maria<sup>18</sup>), Great Britain (North<sup>19</sup>), Germany (Printz<sup>20</sup>).

We would like to put special stress on the point that exclusively in France the system of rhythmic inequality was codified and generally accepted (explanations are given in more than 60 French treatises). Professor Neumann calls this system with its complex structure “as a unified fully integrated organic unit” which “has no counterpart in any other country and stands distinctly apart from any other kinds of inequality that abound in the music of all nations (including France)”<sup>21</sup>. Twenty three years ago Neumann has already given a strict definition of French *notes inégales* in his excellent work *The French Inégales, Quantz, and Bach*: “The term ‘Inégales’ will be, and ought to be, applied only in the specific sense of the French convention, namely the uneven (long-short or short-long) playing of evenly written pairs of notes that are subdivisions of a beat”<sup>22</sup>. Thus, one should never confuse the above mentioned expressions “conventional” alteration of rhythm” and “inequality” which determine inequality in general with the particular French convention *notes inégales*.

Nevertheless some scholars (Babitz<sup>23</sup>, Sachs, Byrt<sup>24</sup>, Collins<sup>25</sup>, O'Donnell<sup>26</sup>, Newman<sup>27</sup>, Jacob<sup>28</sup>, Krummacher<sup>29</sup>, Pfeiffer<sup>30</sup>, Kaufeld<sup>31</sup>, partly Fuller<sup>32</sup> and Hefling<sup>33</sup>) had a different opinion. On the basis of a wider sense in their understanding of *notes inégales* these scholars extrapolated the latter with all types of rhythmic alteration including *overdotting*<sup>33</sup> and defined it as an unlimited interna-

The original text from de Saint Lambert and Harras's version

de Saint Lambert	Harras's version
[P. 25-26.] Cette égalité de mouvement que nous demandons dans les Notes d'une même valeur ne s'observe pas dans les Croches, quand il y en a plusieurs de suite. On a coutume d'en faire une longue <i>et</i> une <i>brève</i> successivement, parce que cette inégalité leur donne plus de grâce. Si le nombre des Croches que se suivent sans interruption est pair, la <i>première</i> est longue, la <i>seconde brève</i> , la <i>troisième longue</i> , la <i>quatrième brève</i> , ainsi du <i>rest jusqu'au bout</i> , jusqu'au bout, quand il y en auroit cent de suite. Si le nombre en est impair, la <i>première</i> au contraire est <i>brève</i> , la <i>seconde longue</i> , la <i>troisième brève</i> , la <i>quatrième longue</i> , la <i>cinquième longue</i> , la <i>sixième brève</i> , etc. jusqu'au bout. Une <i>croche</i> seule est <i>toujours brève</i> , mais dès qu'il y en a deux de suite la <i>première</i> est longue, <i>parce que</i> le nombre est pair, et la <i>seconde brève</i> . Cependant cette inégalité de plusieurs Croches de suite ne s'observe pas dans les Pièces dont la Mesure est à quatre temps, comme par exemple dans les Allemandes, à cause de la lenteur du mouvement. Alors l'inégalité tombe sur les doubles Croches, &c. jusqu'au bout. Une <i>croche</i> seule est toujours brève, mais dès qu'il y en a deux de suite la <i>première</i> est longue, parce que le nombre est pair, & la <i>seconde brève</i> . Cependant cette inégalité de plusieurs Croches de suite, ne s'observe pas dans les Pièces dont la Mesure est à trois temps lents, s'il se trouve plusieurs Noires de suite, on les inégalise comme les Croches. Voyez dans <i>Phaeton</i> un duo chantant, dont les Paroles sont: « <i>Hélâs, une chaîne si belle</i> ». Hors de ces occasions, toutes les <i>notes</i> d'une même valeur se passent également. Quand on doit inégaliser les Croches ou les Noires, c'est Noires; c'est au goût à décider si elles doivent être peu ou beaucoup inégales. Il y a des Pièces, où il sied bien de les faire fort inégales, <i>et</i> d'autres où elles veulent l'être moins. Le goût juge de cela comme du mouvement.	[Sp. 456.] Cette égalité de mouvement que nous demandons dans les Notes d'une même valeur ne s'observe pas dans les Croches, quand il y en a plusieurs de suite. On a coutume d'en faire une longue <i>et</i> une <i>brève</i> successivement, parce que cette inégalité leur donne plus de grâce. Si le nombre des Croches que se suivent sans interruption est pair, la <i>première</i> est longue, la <i>seconde brève</i> , la <i>troisième longue</i> , la <i>quatrième brève</i> , ainsi du <i>rest jusqu'au bout</i> , jusqu'au bout, quand il y en auroit cent de suite. Si le nombre en est impair, la <i>première</i> au contraire est <i>brève</i> , la <i>seconde longue</i> , la <i>troisième brève</i> , la <i>quatrième longue</i> , la <i>cinquième longue</i> , la <i>sixième brève</i> , etc. jusqu'au bout. Une <i>croche</i> seule est <i>toujours brève</i> , mais dès qu'il y en a deux de suite la <i>première</i> est longue, <i>parce que</i> le nombre est pair, et la <i>seconde brève</i> . Cependant cette inégalité de plusieurs Croches de suite ne s'observe pas dans les Pièces dont la Mesure est à quatre temps, comme par exemple dans les Allemandes, à cause de la lenteur du mouvement. Alors l'inégalité tombe sur les doubles Croches, s'il y en a. Dans les Pièces dont la Mesure est à trois temps lents, s'il se trouve plusieurs Noires de suite, on les inégalise comme les Croches. Voyez dans <i>Phaeton</i> un duo chantant, dont les Paroles sont: « <i>Hélâs, une chaîne si belle</i> ». Hors de ces occasions, toutes les <i>notes</i> d'une même valeur se passent également. Quand on doit inégaliser les Croches ou les Noires, c'est Noires; c'est au goût à décider si elles doivent être peu ou beaucoup inégales. Il y a des Pièces, où il sied bien de les faire fort inégales, <i>et</i> d'autres où elles veulent l'être moins. Le goût juge de cela comme du mouvement.

tional convention. For example, J.-C. Veilhan<sup>34</sup> wrote about “cette inégalité” not only in European, but also in oriental music and even in contemporary musical forms such as popular music, jazz, &c. On the other side Sol Babitz<sup>35</sup> tried to trace “the different types of swing from the middle ages to the 1930's.”

In result during the last quarter of our century series of articles and monographs on this subject have been published uncovering a great deal of new evidence and showing contradictory points of view. The matter with its discussion was solidly and objectively presented by David Fuller in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980) and in *The New Harvard Dictionary of Music* (1986). Since that time several new works appeared. With the publication of the second edition of *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* we expected that the article *Notes inégales* (1997) would give the widest, most detailed and objective information on this matter, proper for the “allgemeine Enzyklopädie der Musik”. But our hopes were not justified.

The effect of the first impression after reading the article by Manfred H. Harras was rather well. It is written in a strict structural order containing the description of *notes inégales*; it has many quotations from historical documents given in original form and in German translation, references to contemporary authors. Then we began to study the text of this article attentively. The results are following.

The first significant quotation is from the treatise by É. Loulié<sup>36</sup>. Harras (col. 455) states that this quotation was taken from the *first* edition of Loulié's work, i.e. from “1696, S. 38/39” (but in the end of the following German translation, to our amazement, Harras addresses the reader to pages “25 ff”). We tried to find this text in the above named places of the treatise. But it was not there. Lower Harras (col. 456) mentions page 41 from the treatise where the reader should have found information on the unequal performance in  $\frac{4}{8}$  and  $\frac{2}{4}$  measures. Unfortunately we could not come upon anything concerning  $\frac{4}{8}$  and  $\frac{2}{4}$  measures on page 41. Actually all these matters are discussed on the named pages, but not in the first edition of Loulié's treatise. They are stated in the second edition published by E. Roger (Amsterdam, 1698).

We are also convinced that Harras did not study both editions otherwise he would have noticed that the texts on pp. 34-35 (1696) and 38-39 (1698) significantly differ. The difference concerns the most disputed passage on *notes inégales* from Loulié, namely, the next few words which the latter added in 1698 (p. 38): “et dans toute sorte de Musique étrangère où l'on ne pointé jamais qu'il ne soit marqué”.

Quoting the well known explanation of *notes inégales* from de Saint Lambert (1702) Harras points to p. 25 (actually in the treatise — p. 25-26) and makes conscious misprints in the original French text<sup>37</sup> (see Table 1).

Further (col. 457) Harras refers to the famous *Principes de la Flûte traversière* by J.-M. Hotteterre le Romaine (1707)<sup>38</sup>. The reader is obliged to find the two quotations from Hotteterre consequently on p. 21 and 22. We were quite sure

that the texts quoted by Harras would not be found on the named pages. Our expectations were not fallen short of: the texts quoted in this article from NMGG did not exist on p. 21 and 22. Actually they are printed on p. 24 and 25. Once again the author of this article did not bother to use the first edition published in Paris (1707), but took the one which was published in Amsterdam by E. Roger (1710). We also looked forward to find misprints and, truly, the original French texts and their versions reproduced by Harras differ (see Table 2).

Thus, as was shown, the article on *notes inégales* contains many errors and misprints in the quotations from French treatises. Maybe quoting from the German treatises Harras was more accurate?

Let us check the quotation from Walther's *Præcepta*<sup>39</sup> and *Musicalische Lexicon*<sup>40</sup>. The result is summarized in the Table 3.

Table 2  
The original text from J.-M. Hotteterre le Romaine and Harras's version

J.-M. Hotteterre le Romaine	Harras's version
[P. 24:] On sera bien d'observer que l'on ne doit pas toujours passer les Croches également & qu'on doit dans certaines Mesures, en faire une longue & une breve; ce qui se règle aussi par le nombre. <i>Quand il est pair on fait la première longue, la seconde breve, &amp; ainsi des autres: cela s'appelle pointer.</i> Les Mesures dans lesquelles cela se pratique le plus ordinairement, sont celle à deux-temps, celle du triple simple, & celle de six pour quatre.	[Sp. 457:] On sera bien d'observer que l'on ne doit pas toujours passer les Croches également & qu'on doit dans certaines Mesures, en faire une longue & une breve; ce qui se règle aussi par le nombre. <i>Quand il est pair on fait la première longue, la seconde breve, &amp; ainsi des autres: cela s'appelle pointer.</i> Les Mesures dans lesquelles cela se pratique le plus ordinairement, sont celle à Deux-temps, celle du triple simple, & celle de six pour quatre.
[P. 25:] On prononce <i>Tu</i> sur toutes ces Croches, & l'on ne se sert du <i>Ru</i> , que sur les doubles Croches: C'est que les Croches supposent des Noires, & les Doubles Croches des Croches simples, dans ces sortes de mouvements, aussi-bien que dans ces Mesures passer les Croches également, & pointer les Doubles Croches.	[Sp. 457:] On prononce <i>Tu</i> sur toutes ces Croches, & l'on ne se sert du <i>Ru</i> , que sur les doubles Croches: C'est que les Croches supposent des Noires, & les Doubles Croches des Croches simples, dans ces sortes de mouvements, aussi-bien que dans les Mesures de $\frac{6}{8}$ , $\frac{12}{8}$ & $\frac{9}{8}$ . Il faut aussi dans ces Mesures passer les Croches également, & pointer les Doubles Croches.

Table 3  
The original text from J. G. Walther and Harras's version

J. G. Walther	Harras's version <sup>41</sup>
[1708. S. 23/36:] Wenn die Zahl 2 der Theiler ist (daß man neml. I ganzen Tact in Zwey Theile, $\frac{1}{2}$ Tact in Zwey Theile, $\frac{1}{4}$ in zwey Theile theilen kann,) so ist allezeit diejenige gleichgeltende Note, auf welche die ungerade Zieffer zustehen kommt, lang; und diese, worauf die gerade Zahl fällt, ist kurz.	[Sp. 460:] Wenn die Zahl <i>zwei</i> der Theiler ist, so ist allezeit diejenige gleichgeltende Note, auf welche die ungerade Zieffer zustehen kommt, lang; und diese, worauf die gerade Zahl fällt, ist kurz.
[1732. S. 507:] Quantitas Notarum extrinseca & intrinseca [lat.] die äußerliche und innere Geltung der Noten, nach jener Art ist jede Note mit ihrer gleichen in der execution von gleicher, nach dieser aber ungleicher Länge: da nämlich der ungerade Tact-Theil lang, und der gerade Tact-Theil kurz ist.	[Sp. 460:] <i>Die äußerliche und innere Geltung der Noten;</i> nach jener Art ist jede Note mit ihrer gleichen in der execution von gleicher, etwas länger anhält als die durchgehenden, nämlich die zweyte, vierte, sechste und achte. [...] doch muß dieses Anhalten nicht so viel ausmachen, als wenn Puncte dabey stünden.

In the next passages from J. J. Quantz<sup>42</sup>, C. P. E. Bach<sup>43</sup> and G. S. Löhllein<sup>44</sup> still more mistakes are found (see Tables 4–6).

In these passages one may see many different misprints and cuts, most of which, as we discovered, were made already earlier by Ch. Pfeiffer. Harras refers to the papers by Pfeiffer only in one instance. Borrowing these materials from the named author Harras added some new errors.

Further Harras quotes from D. G. Türk's treatise<sup>45</sup> where, as he considers, the *notes inégales* are explained. Unfortunately only the date (1789) of the treatise is mentioned, but no page number, no chapter number, &c. We were forced to look attentively through the whole treatise (408 p.) several times and were able to find only one passage similar in some aspects with Harras's text (see Table 7).

Why do these two texts differ? It might be that the author had been inaccurate, either he tried to relate Türk's ideas in his own wording. But the answer to our question is much easier to find if we compare Harras's text with the passage from the second edition of Türk's book (1802). Here some misprints are made too and the word «darauf» is missing (see Table 7).

Lower Harras cites a small passage from Türk (1789) and in this case the text practically coincides (there is only one misprint).

Table 4  
The original text from J. J. Quantz and Harras's version

J. J. Quantz	Harras's version
[S. 105:] Ich muß hierbei eine nothwendige Anmerkung machen, welche die Zeit, wie lange jede Note gehalten werden muß, betrifft. Man muß unter den Hauptnoten, welche man auch <i>anschlagende</i> , oder, nach Art der Italiäner, <i>gute</i> Noten zu nennen pflegen, und unter den <i>durchgehenden</i> , welche bey einigen Ausländern <i>schlimme</i> heißen, einen Unterschied im Vortrag zu machen wissen. Die Hauptnoten müssen allezeit, wo es sich thun läßt, mehr erhoben werden, als die durchgehenden. Dieser Regel <i>zufolge</i> müssen die geschwindesten Noten in einem jeden Stück von <i>mäßigem Tempo</i> oder <i>Tempo</i> , oder auch im <i>Adagio</i> , ungeachtet sie dem Gesichte nach einerley Geltung haben, dennoch ein wenig ungleich gespielt werden; so daß man die anschlagenden Noten einer jeden Figur, nämlich die erste, dritte, fünfte, und siebente, etwas länger anhält, als die durchgehenden, nämlich die zweyte, vierte, sechste und achte. [...] doch muß dieses Anhalten nicht so viel ausmachen, als wenn Puncte dabey stünden.	[Sp. 460:] Ich muß hierbei eine nothwendige Anmerkung machen, welche die Zeit, wie lange jede Note gehalten werden muß, betrifft. Man muß unter den Hauptnoten, welche man auch <i>anschlagende</i> oder nach Art der Italiäner, gute Noten zu nennen pflegen, und unter den durchgehenden, welche bei einigen Ausländern <i>schlimme</i> heißen, einen Unterschied im Vortrag zu machen wissen. Die Hauptnoten müssen allezeit, wo es sich thun läßt, mehr erhoben werden, als die durchgehenden. Dieser Regel <i>zufolge</i> müssen die geschwindesten Noten in einem jeden Stück von <i>mäßigem Tempo</i> oder <i>Tempo</i> , oder auch im <i>Adagio</i> , ungeachtet sie dem Gesichte nach einerley Geltung haben, dennoch ein wenig ungleich gespielt werden; so daß man die anschlagenden Noten einer jeden Figur, nämlich die erste, dritte, fünfte, und siebente, etwas länger anhält, als die durchgehenden, nämlich die zweyte, vierte, sechste und achte. [...] doch muß dieses Anhalten nicht so viel ausmachen, als wenn Puncte dabey stünden.

In the next passages from J. J. Quantz<sup>42</sup>, C. P. E. Bach<sup>43</sup> and G. S. Löhllein<sup>44</sup> still more mistakes are found (see Tables 4–6).

In these passages one may see many different misprints and cuts, most of which, as we discovered, were made already earlier by Ch. Pfeiffer. Harras refers to the papers by Pfeiffer only in one instance. Borrowing these materials from the named author Harras added some new errors.

Further Harras quotes from D. G. Türk's treatise<sup>45</sup> where, as he considers, the *notes inégales* are explained. Unfortunately only the date (1789) of the treatise is mentioned, but no page number, no chapter number, &c. We were forced to look attentively through the whole treatise (408 p.) several times and were able to find only one passage similar in some aspects with Harras's text (see Table 7).

Why do these two texts differ? It might be that the author had been inaccurate, either he tried to relate Türk's ideas in his own wording. But the answer to our question is much easier to find if we compare Harras's text with the passage from the second edition of Türk's book (1802). Here some misprints are made too and the word «darauf» is missing (see Table 7).

Lower Harras cites a small passage from Türk (1789) and in this case the text practically coincides (there is only one misprint).

Table 4  
The original text from J. J. Quantz and Harras's version

J. J. Quantz	Harras's version
[S. 105:] Ich muß hierbei eine nothwendige Anmerkung machen, welche die Zeit, wie lange jede Note gehalten werden muß, betrifft. Man muß unter den Hauptnoten, welche man auch <i>anschlagende</i> oder nach Art der Italiäner, <i>gute</i> Noten zu nennen pflegen, und unter den <i>durchgehenden</i> , welche bey einigen Ausländern <i>schlimme</i> heißen, einen Unterschied im Vortrag zu machen wissen. Die Hauptnoten müssen allezeit, wo es sich thun läßt, mehr erhoben werden, als die durchgehenden. Dieser Regel <i>zufolge</i> müssen die geschwindesten Noten in einem jeden Stück von <i>mäßigem Tempo</i> oder <i>Tempo</i> , oder auch im <i>Adagio</i> , ungeachtet sie dem Gesichte nach einerley Geltung haben, dennoch ein wenig ungleich gespielt werden; so daß man die anschlagenden Noten einer jeden Figur, nämlich die erste, dritte, fünfte, und siebente, etwas länger anhält, als die durchgehenden, nämlich die zweyte, vierte, sechste und achte. [...] doch muß dieses Anhalten nicht so viel ausmachen, als wenn Puncte dabey stünden.	[Sp. 460:] Ich muß hierbei eine nothwendige Anmerkung machen, welche die Zeit, wie lange jede Note gehalten werden muß, betrifft. Man muß unter den Hauptnoten, welche man auch <i>anschlagende</i> oder nach Art der Italiäner, gute Noten zu nennen pflegen, und unter den durchgehenden, welche bei einigen Ausländern <i>schlimme</i> heißen, einen Unterschied im Vortrag zu machen wissen. Die Hauptnoten müssen allezeit, wo es sich thun läßt, mehr erhoben werden, als die durchgehenden. Dieser Regel <i>zufolge</i> müssen die geschwindesten Noten in einem jeden Stück von <i>mäßigem Tempo</i> oder <i>Tempo</i> , oder auch im <i>Adagio</i> , ungeachtet sie dem Gesichte nach einerley Geltung haben, dennoch ein wenig ungleich gespielt werden; so daß man die anschlagenden Noten einer jeden Figur, nämlich die erste, dritte, fünfte, und siebente, etwas länger anhält, als die durchgehenden, nämlich die zweyte, vierte, sechste und achte. [...] doch muß dieses Anhalten nicht so viel ausmachen, als wenn Puncte dabey stünden.

Table 4 (end)

[S. 58:] Bey den Achtheilen, Sechzehntheilen, und Zwey und dreyßigtheilen, mit Puncten, s. (c), (d), (e), geht man wegen der Lebhaftigkeit, so diese Noten ausdrücken müssen, von der allgemeinen Regel ab. Es ist hierbey in Sonderheit zu merken: daß die Note nach dem Puncte, bey (c) und (d) [Ex.] ebenso kurz gespielt werden muß, als die bey (e) [Ex.] es sey im langsamen oder geschwinden Zeitmaße. Hieraus folget, daß diese Noten mit Puncten bey (c) fast die Zeit von einem Vierteltheile, und die bey (d) die Zeit von einem Achtheil bekommen: weil man die Zeit der kurzen Note nach dem Puncte eigentlich nicht nach dem Puncte bestimmen kann.	[Sp. 460:] Bey den Achtheilen, Sechzehntheilen und Zwey und dreyßigtheilen, mit Puncten, s. (c), (d), (e), geht man wegen der Lebhaftigkeit, so diese Noten ausdrücken müssen, von der allgemeinen Regel ab. Es ist hierbey in Sonderheit zu merken: daß die Note nach dem Puncte, bey (c) und (d) [Ex.] ebenso kurz gespielt werden muß, als die bey (e) [Ex.] es sey im langsamen oder geschwinden Zeitmaße. Hieraus folget, daß diese Noten mit Puncten bey (c) fast die Zeit von einem Vierteltheile, und die bey (d) die Zeit von einem Achtheil bekommen: weil man die Zeit der kurzen Note nach dem Puncte eigentlich nicht recht genau bestimmen kann.
[S. 116:] Das Prächtige wird sowohl mit langen Noten, worunter die andern Stimmen eine geschwindige Bewegung machen, als mit punktierten Noten vorgestellt. Die punctierten Noten müssen von dem Ausführer scharf gestossen, und mit Lebhaftigkeit vorgetragen werden. Die Puncte werden lange gehalten, und die darauf folgenden Noten sehr kurz gemacht. [...] Das Schmeizelnde, wird durch schleifende Noten, welche stufenweise auf oder nieder gehen; insgleichen durch synkopirte Noten, bey denen man die erste Hälfte schwach vorzutragen. Ferner die Noten, über welchen Puncte oder Striche stehen, [...] ferner wenn mehr als zwei Noten, nämlich über vier, sechsen oder acht ein Bogen steht, und wenn sie anders nicht geschleift werden sollen: denn weil jede Note von dieser Art der Singpassagien, durch einen gelindnen Stoß der Luft aus der Brust, deutlich gemacht und markirt werden muß; so findet die Ungleichheit dabei keine Statt. Weiter werden ausgenommen die Noten über welchen Striche oder Puncte stehen, [...] ferner wenn über mehr, als zwei Noten, nämlich, über vier, sechsen, oder acht einen Bogen steht; und endlich die Achtheile in Giquen. Alle diese Noten müssen egal, das ist, eine so lang wie die andere, vorgetragen werden.	[Sp. 461:] [...] von dieser Regel aber werden ausgenommen: erstlich die geschwinden Passagien in einem sehr geschwinden Zeitmaasse, bey denen die Zeit nicht erlaubet, sie ungleich vorzutragen. Ferner die Noten, über welchen Puncte oder Striche stehen, [...] ferner wenn mehr als zwei Noten, nämlich über vier, sechsen oder acht ein Bogen steht, und wenn sie anders nicht geschleift werden sollen: denn weil jede Note von dieser Art der Singpassagien, durch einen gelindnen Stoß der Luft aus der Brust, deutlich gemacht und markirt werden muß; so findet die Ungleichheit dabei keine Statt. Weiter werden ausgenommen die Noten über welchen Striche oder Puncte stehen, [...] ferner wenn über mehr, als zwei Noten, nämlich, über vier, sechsen, oder acht einen Bogen steht; und endlich die Achtheile in Giquen. Alle diese Noten müssen egal, das ist, eine so lang wie die andere, vorgetragen werden.

Table 5

## The original text from C. P. E. Bach and Harras's version

C. P. E. Bach	Harras's version
[S. 127:] Die kurzen Noten nach vorgegangenen Punctken werden allezeit kürzer abgefeigt als ihre Schreibart erfordert, folglich ist es ein Ueberfluß diese kurze Noten mit Punctken oder Strichen zu bezeichnen.	[Sp. 461:] Die kurzen Noten nach vorgegangenen Punctken werden allezeit kürzer abgefeigt, als ihre Schreibart erfordert, folglich ist es ein Ueberfluß diese kurze Noten mit Punctken oder Strichen zu bezeichnen.

The original text from G. S. Löhlein and Harras's version

G. S. Löhlein	Harras's version
[1765, S. 67–68.] §.1. Die Noten haben nicht nur ihren äußerlichen Werth, sondern sie haben auch ihren innerlichen, nachdem sie in den Tackt eingetheilet sind. Die Sache besser zu verstehen, wollen wir einmal ein viersylbiges Wort, zum Exempel 'Christianus' nehmen; davon ist die erste Syllbe lang, die zweite kurz, die dritte lang, die vierte wieder kurz, und gleichwohl kann man es in der Musick mit Noten vom gleichen Werthe ausdrücken: [Ex.] Wollte man so setzen, würde das Silbenmass verkehrt: [Ex.] Hieraus entspringen die anschlagenden und die durchgehenden Noten. So ist z. B. bey a) die anschlagende, oder innerlich lange Note; bey b) die durchgehende, oder innerlich kurz; bey c) wieder die anschlagende, bey d) die durchgehende, oder innerlich lange Note; bey (b) die durchgehende, oder innerlich kurz; bey (c) wieder die anschlagende; bey (d) die durchgehende Note. Daher ist der Auftackt (artsis) seinem innerlichen Werthe nach, allezeit kürzer als der Niedertackt (thesis), es mag ein Text unter den Noten stehen oder nicht.	[Sp. 461:] Die kurzen Noten haben nicht nur ihren äußerlichen Werth, sondern sie haben auch ihren innerlichen, nachdem sie in den Tackt eingetheilet sind. Die Sache besser zu verstehen, wollen wir einmal ein viersylbiges Wort, zum Exempel 'Christianus' nehmen; davon ist die erste Syllbe lang, die zweite kurz, die dritte lang, die vierte wieder kurz, und gleichwohl kann man es in der Musick mit Noten vom gleichen Werthe ausdrücken: [Ex.] Wollte man so setzen, würde das Silbenmass verkehrt: [Ex.] Hieraus entspringen die anschlagenden und die durchgehenden Noten. So ist z. B. bey a) die anschlagende, oder innerlich lange Note; bey b) die durchgehende, oder innerlich kurz; bey c) wieder die anschlagende, [Ex.] §.2. Hieraus entspringen die anschlagenden, so die Italiener Note buone, nennen, und die durchgehenden Noten, Note carine. So ist z. B. bey (a) die anschlagende, oder innerlich lange Note; bey (b) die durchgehende, oder innerlich kurz; bey (c) wieder die anschlagende; bey (d) die durchgehende Note. Daher ist der Auftackt (artsis) seinem innerlichen Werthe nach, allezeit kürzer, als der Niedertackt (thesis), es mag ein Text unter den Noten stehen oder nicht.

Errors are made not only in the quotations, but are also found in numerous different other places. For instance, Harras (Sp. 462) changed the word "traversiere" in the title of (not the least known) Quantz's treatise to "traversière"; the German word "Flöte" — to "Flüte" (Sp. 460); in the title of Bach's treatise the word "Clavier" is written as "Klavier", but in the title of Türk's book, on the contrary, the original word "Klavierschule" had been changed to "Clavierschule", &c. In our opinion one should adhere to a definite system in scholarly publications while citing from historical sources. Either the text should literally give a copy of the authentic material, or should represent a contemporary transcription of it. Harras does not confine himself to any strict system.

Table 7

## The original text from D. G. Türk and Harras's version

D. G. Türk	Harras's version
[1789. S. 361.] Besonders erfordern punktirte Noten, so wohl in Ansehung der Eintheilung, als des schweren oder leichten Vortrages, nach Umständen eine sehr verschiedene Behandlung. Man pflegt nämlich bey punktirten Noten größtentheils *) länger zu verweilen, (und also die folgenden kurzen Noten dafür geschwindher zu spielen,) als es die Schreibart anzeigen.	[Sp. 461.] Besonders wird bei <i>punktierter</i> Noten, sowohl in Ansehung der <i>Einteilung</i> , als des schweren oder leichtem Vortrages, nach Umständen eine sehr verschiedene Ausführung nötig. Man pflegt nämlich die <i>punktierten</i> Noten <i>größtentheils</i> etwas zu verlängern, und dafür die <i>unmittelbar folgenden</i> Noten um so viel zu verkürzen.
[2 <sup>nd</sup> ed. 1802. S. 402–403.] Besonders wird bey punktirten Noten, so wohl in Ansehung der Eintheilung, als des schweren oder leichtem Vortrages, nach Umständen eine sehr verschiedene Ausführung nötig. Man pflegt nämlich die <i>punktierten</i> Noten <i>größtentheils</i> etwas zu verlängern, und dafür die <i>unmittelbar folgenden</i> Noten um so viel zu verkürzen.	[Sp. 461.] Besonders wird bei <i>punktierter</i> Noten, sowohl in Ansehung der <i>Einteilung</i> , als des schweren oder leichtem Vortrages, nach Umständen eine sehr verschiedene Ausführung nötig. Man pflegt nämlich die <i>punktierten</i> Noten <i>größtentheils</i> etwas zu verlängern, und dafür die <i>punktirten</i> Noten größtentheils *) etwas zu verlängern, und dafür die unmittelbar darauf folgenden Noten um so viel zu verlängern, und dafür die unmittelbar folgenden Noten um so viel zu verkürzen.

Concerning the main problem, namely, the French *notes inégales*, it should be said that Harras has confused this specific national manner of performance with the problem of rhythmic alteration in general including the so-called *French ouverture style (overdotting)* and the German *Taktentlehre*. To the experienced reader a first look at the list of *Quellen* and *Litterature* will show that it is extremely inadequate to contemporary knowledge, and the most important publications (partly named above) are not mentioned<sup>46</sup>. Thus, we can presume that Harras is not completely acquainted with the historical and modern literature on this subject, and he is not very accurate in his work<sup>47</sup>. Therefore, a scholarly «Dikussion» (cf. Harras, Sp. 461) of the article on *notes inégales* becomes problematic.

## Notes

- Dolmetsch A. The Interpretation of the Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries. London, 1915; hereafter cit. by reprint of the corrected edition (London, Novello & Co., Ltd., 1946), Washington Paperback edition by R. Alec Hammar, Washington, 1974.
- Borrel E. L'Interpretation de la Musique Française (de Lully à la Révolution). Paris, 1934.
- Harich-Schneider E. Die Kunst des Cembalo-Spiels. Kassel, 1970.
- Donington R. I) Baroque Music: Style and Performance. London, 1982; 1985; 2) Tempo and Rhythm in Bach's Organ Music. London, 1960; 3) The Interpretation of Early Music. London, 1963; 4) A Performer's Guide to Baroque Music. London, 1973; 5) What is Rhythmic Alteration? // Early Music. 1977. Vol. V. P. 543–544; 6) A Problem of Inequality // The Musical Quarterly. 1967. Vol. III. P. 503–517.

<sup>5</sup> Sach's Ct. Rhythm and Tempo. New York, 1953.

<sup>6</sup> Neumann Fr. 1) La Note pointée et la soi-disant ‘manière française’ // Revue de musicologie. 1965. Vol. LI. P. 66–92; English trans. by R. Harris and E. Shay: The dotted Note and the so-called French Style // Early Music. 1977. Vol. 3 (July). P. 310–324; 2) The Question of Rhythm in the Two Versions of Bach's French Overture, BWV 831 // Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel. Kassel, 1974. P. 183–195; 3) Facts and Fictions about Overdotting // The Musical Quarterly. 1977. Vol. LXIII. № 2 (April). P. 155–185; 4) Once more: the ‘French ouverture style’ // Early Music. 1979. Vol. VII. № 1 (Jan.). P. 39–45; 5) The Overdotting Syndrome: Anatomy of a Delusion // The Musical Quarterly. 1981. Vol. LXVII. № 3 (July). P. 305–347; 6) Essays in Performance Practice. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.

<sup>7</sup> Fuller D. I) Dotting, the ‘French Style’ and Frederick Neumann's Counter-Reformation // Early Music. 1977. Vol. V. № 4 (Oct.). P. 517–543; 2) The ‘Dotted Style’ in Bach, Handel and Scarlatti // Bach, Handel, Scarlatti: Tercentenary Essays / Ed. P. Williams. Cambridge, 1985. P. 99–117; 3) Notes and inégales Unjoined: Defending a Definition // The Journal of Musicology. 1989. Vol. VII. № 1 (Winter). P. 21–28.

<sup>8</sup> Koelman E. 1) Die ‘Inégalité’ in der französischen Barockmusik // Zur Interpretation der französischen Orgelmusik / Hrsg. von H. J. Busch. Kassel, 1986; 2) Inequality in Classical French Music. Utrecht, 1988.

<sup>9</sup> Hefling St. E. Rhythmic Alteration in Seventeenth- and Eighteenth-Century Music: ‘Notes inégales’ and Overdotting. New York, Toronto, 1993.

<sup>10</sup> Donington R. The Interpretation of Early Music. New revised edition. New York, London: W. W. Norton & Company, 1992. P. 435.

<sup>11</sup> Saint Lambert [not M.] de. Les principes du clavecin, contenant une explication exacte de tout ce qui concerne la tablature & le clavier: Avec des remarques nécessaires pour l'intelligence de plusieurs difficultées de la musique. Le tout divisé par chapitres selon l'ordre des matières. Paris: Christophe Ballard, 1702. It should be pointed out that in the Paris (1702) and the Amsterdam (c. 1710) editions the name of the author is written without a hyphen.

<sup>12</sup> Montclair M. P. de. 1) Nouvelle méthode pour apprendre la musique par des démonstrations faciles, suivies d'un grand nombre de leçons à une et à deux voix, avec des tables qui facilitent l'habitude des transpositions et la connaissance des différences mesures [...]. Paris: l'auteur, 1709; 2) Petite méthode pour apprendre la musique aux en fans et même aux personnes plus avancées en âge. Paris: Boivin, c. 1735.

<sup>13</sup> Couperin F. L'Art de toucher Le Clavecin. Paris: l'auteur, 1716; 2<sup>nd</sup> ed. 1717. In the select bibliography (Sp. 462) Harras writes: “Fr. Couperin, L'Art de toucher le Clavecin, P. 1716, hrsg. und ins dt. übs. von A. Linde, Lpz. 1933”. But in the edition by A. Linde (*Preface*) it is said that Couperin laboured at his work which was published in 1716, and “in 1717 he produced a new edition, amended and improved, requesting those who owned copies of the *first to exchange them for the new ones*, so that they might not be the losers.” (our italics). Consequently, in 1933 Anna Linde and Mevanwy Roberts used the second edition of the treatise (1717), not the first (1716), as Harras asserts.

<sup>14</sup> Demoz [Demoz] de la Salie. Méthode de musique selon un nouveau système très-court, très facile et très-sûr, approuvée par Messieurs de l'Académie royale des Sciences et par les plus habiles musiciens de Paris. [...]. Paris: Pierre Simon, 1728.

<sup>15</sup> Caccini G. Le nuove musiche di Giulio Caccini detto Romano. Firanze: Marescoti, 1601.

<sup>16</sup> Frescobaldi G. I) Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo, avvertimento // Sarri C. Bibliografia della musica italiana stampata in Italia fino al 1700. Florence, 1952; 2) Il primo libro di capricci, avvertimento. Roma, 1624 // Ibid.

<sup>17</sup> Ortiz D. Trattado de Glosas sobre Clausulas y otros generos depuestos en la Musica de Violones nueamente puestos en luz. Roma, 1553.

<sup>18</sup> Santa-Maria T. de. Libro llamado, arte de tacer fantasia, assi para tecla como para vihuela, y todo instrumento, en que de pudiere tacer a tres, y a cuatro vozes. Valladolid: Francisco Fernandez de Cordova, 1565.

<sup>19</sup> North R. Roger North on Music Being a Selection from his Essays written during the years c. 1695–1728 / Transcribed from the Manuscripts and Edited by John Wilson. London, 1959.

<sup>20</sup> Printz W. C. [...]Phrynis (Mytilenæus) oder Satyrischer Componist, [...], 2<sup>nd</sup> ed. Dresden: Leipzig; Johann Christoph Miehl und Johann Christoph Zimmermann (Johann Riedel), 1696; 2) Musica modulatoria vocalis, oder manierliche und zierliche Sing-Kunst, in welcher alles, was von einem guten Sänger erfordert wird, gründlich und auf das deutlichste gelehret und von Autogen gestelllet wird [...]. Schweidnitz: Christian Okel, 1678.

<sup>21</sup> Neumann F. The Notes inégales Revisited // The Journal of Musicology. 1988. Vol. 6. № 2 (Spring). P. 137.  
<sup>22</sup> In: Journal of the American Musicological Society. 1965. Vol. XVIII. № 3 (Fall). P. 313–358.

<sup>23</sup> Babitz S. I) A Problem of Rhythm in Baroque Music // The Musical Quarterly. 1952. Vol. XXXVIII. № 4 (Oct.). P. 533–565; 2) Notes Inégales: A Communication // Journal of the American Musicological Society. 1967. № 3 (Fall). P. 473–476; 3) Concerning the Length of Time that Every Note Must be Held // The Music Revue. 1967. Vol. XXVII. P. 21–37.

<sup>24</sup> Byrt J. I) Notes Inégales — Some Misconceptions? // Journal of the American Musicological Society. 1967. № 3 (Fall). P. 476–480; 2) Writing the Unwritable // The Musical Times. 1997. Vol. 138. P. 18–24.

<sup>25</sup> Collins M. B. I) Notes Inégales: a Re-examination // Journal of the American Musicological Society. 1967. № 3 (Fall). P. 481–485; 2) A Reconsideration of French Overdotting // Music & Letters. 1969. Vol. 50. P. 111–123; 3) The Performance of Triplets in the 17th and 18th Centuries // Journal of the American Musicological Society. 1964. Vol. XVII (Spring). P. 281–328.

<sup>26</sup> O'Donnell J. The French Style and the Overtures of Bach // Early Music. 1979. Vol. VII. № 2 (April). P. 190–196, and (Part 2): 1979. Vol. VII. № 3 (July). P. 336–345.

<sup>27</sup> Newman A. Inequality (Inégales): A New Point of View // The Musical Quarterly. 1992. Vol. 76. P. 168–183.

<sup>28</sup> In: Riemann Musik Lexikon. Sachteil: Mainz, 1967.

<sup>29</sup> Krummacher Ch. “Jeu inégal” bei Bach? // Der Kirchenmusiker. 1981. Vol. 33. № 1. S. 11–12.

<sup>30</sup> Pfeiffer Ch. I) Die «Notes inégales» // Melos. 1978. № 6. S. 512–515; 2) Quantitas notarum extrinseca et intrinseca // Musik und Kirche. 1975. № 6. S. 295–297.

<sup>31</sup> Kaufeld G. “Jeu inégal” bei Bach? // Der Kirchenmusiker. 1981. Vol. 32. № 6. S. 199–200.

<sup>32</sup> Fuller D. I) Dotting, the ‘French style’ and Frederick Neumann’s Counter-Reformation // Early Music. 1977. Vol. V. P. 517–543; 2) The ‘Dotted Style’ in Bach, Handel and Scarlatti // Bach, Handel, Scarlatti: Tercentenary Essays, ed. Peter Williams. Cambridge, 1985. P. 99–117; 3) Notes and inégales Unjoined: Defending a Definition // The Journal of Musicology. 1989. Vol. VII. № 1 (Winter). P. 21–28.

<sup>33</sup> Cf. also: Rosanoff I., Panov A. Essays on the Problems of Rhythm in Germany in the XVIIth Century: Overdotting and the so-called Taktenlehre (a research of sources). Heilbronn: Musik-Edition Lucie Galland, 1996.

<sup>34</sup> Veilhan J.-C. Les Regies de l’Interprétation Musicale à l’Époque Baroque (XVII<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> s.) générales à tous les instruments. 2<sup>nd</sup> éd. Paris: Leduc, 1977.  
<sup>35</sup> The Great Baroque Hoax: A Guide to Baroque Performance for Musicians and Composers. Early Music Laboratory. 3<sup>d</sup> version. Los Angeles, 1970. P. 2.

<sup>36</sup> Loulié E. Éléments ou principes de musique, mis dans un nouvel ordre très-clair, très-facile, et très-court, et divizes en trois parties. Paris: Christophe Ballard et l'auteur, 1696.

<sup>37</sup> Here and further the places with misprints and errors in Harras's quotations are given in italics by us.

<sup>38</sup> Hotteterre J., dit le Romain. Principes de la flute traversière, ou flute d’Allemagne, de la flute à bec ou flute douce, et du haupt-bois, divisez par tritez. Paris: Christophe Ballard, 1707.

<sup>39</sup> Walther J. G. I) Praecepta der Musikalischen Composition. Weimar, 1708; 2) Handschrift / Hrsg. von Peter Benay. Leipzig, 1955.

<sup>40</sup> Walther J. G. Musicalisches Lexicon; oder, musicalische Bibliothec, darinnen nicht allein die Musici, welche so wol in alten Zeiten, ingleichen bey verschiedenen Nationen, durch Theorie und Praxis sich hervor gethan, und was von jedem bekannt worden, oder er in Schriften hinterlassen, mit allem Fleisse und nach den vornehmsten Umständen angeführt, sondern auch die in griechischer, lateinischer, italienischer und französischer Sprache gebräuchliche musicalische Kunst- oder sonst dahin gehörige Wörter, nach alphabeticischer Ordnung vorgetragen und erklärt, und zugleich die meisten vorkommende Signaturen erläutert werden von Johann Gottfried Walthern [...]. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732.

<sup>41</sup> Harras mentions that this quotation is also given in the article written by Chr. Pfeiffer (“vgl. Chr. Pfeiffer 1975”). In fact Harras's version of the text from Walther literally coincides with the version in Pfeiffer's article.

<sup>42</sup> Quantz J. J. Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen, [...]. Berlin: Johann Friedrich Voss, 1752; Further cit. by facs. of the 3<sup>rd</sup> ed. (Breslau: Johann Friedrich Korn der Ältere, 1789), ed. by H. P. Schnitz, Kassel, 1953.

<sup>43</sup> Bach C. Ph. E. I) Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. [Erster Theil] Berlin: Christian Friedrich Henning, 1753; 2) Zweyter Theil in welchem die Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie abgehandelt wird [...]. Berlin: Georg Ludwig Winter, 1762. Further cit. by facs. of the 1<sup>st</sup> ed., ed. by L. Hoffmann-Erbrecht, Leipzig, 1969.  
<sup>44</sup> Löhe in G. S. Clavier-Schule, oder kurze und gründliche Anweisung zur Melodie und Harmonie, durch gehends mit praktischen Beispielden erklärt. Leipzig: Züllichau, Waisenhaus- und From manische Buch handlung, 1765.

<sup>45</sup> Türk D. G. Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit kritischen Anmerkungen von Daniel Gottlob Türk, Musikdirektor bey der Universität zu Halle. Leipzig; Halle: Selbstverlag, in Kommission bey Schwickerit in Leipzig und bey Hemmerde & Schwertske in Halle, 1789.

<sup>46</sup> Cf., for instance: Rothschild F. The Lost Tradition in Music: Rhythm and Tempo in J. S. Bach's Time. New York, 1953; Lohmann L. Studien zu Artikulations-Problemen bei den Tasteninstrumenten des 16.–18. Jahrhunderts. Regensburg, 1986; Lauvrik J. Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis: Eine Einführung die “alte Spielweise” anhand ausgewählter Orgelwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts. Stuttgart: Kassel, 1990; Houlé G. L. Meter in Music, 1600–1800: Performance, Perception, and Notation. Bloomington, Indianapolis, 1987.

<sup>47</sup> As a matter of fact, it should be pointed out that Harras is not the only author who was not precise in his work. For instance, in the article “Verzierungen” (NMGG, 1999. Bd 9. Sp. 1461) Dieter Gutknecht tries to convince the reader that J. F. Agricola was the author of *Anleitung zur Singkunst*, but not P. F. Tosi. The original title reads: Anleitung zur Singkunst: Aus dem Italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi, Mitglieds der philharmonischen Akademie; mit Erläuterungen und Zusätzen von Johann Friedrich Agricola, [...]. Berlin, 1757. It should be underlined that in the first publication of *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* alike — in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* — misprints and mistakes in quotations can not practically be found, especially in such a quantity.