

eigenes Zeitschriftenorgan mehr besitzt und dementsprechend die tatsächlich vorhandenen zahlreichen Veröffentlichungen so hoffnungslos verstreut sind, daß sie selbst einem sehr bemühten Aufspürungswillen unauffindbar bleiben. Damit ist die Gefahr einer allgemeinen Resignation gegeben.

Vielen Schulmusikern draußen im Lande ist die Problematik unserer gegenwärtigen musikerzieherischen Situation durchaus bewußt geworden, ein Teil von ihnen stellt auch noch Fragen. Wenn aber nicht bald gute Antworten gegeben werden können, dann werden auch diese Fragen verstummen. Die Verantwortung für den dann eintretenden Zustand trifft uns alle. Vorerst gilt es, diese Verantwortung zu erkennen. Sollte das gelingen, wird die Bedeutung der Volksliedkunde als Grundlagenforschung für die Musikerziehung nicht als abwegige Spezialistenmeinung abgetan werden können. Die bewußte Herausstellung dieser Bedeutung an repräsentativer Stelle müßte bald in Angriff genommen werden. Der danach folgende Schritt sollte darin bestehen, die bisherigen Ergebnisse der Volksliedkunde erst einmal in genauer Nacharbeit zur Kenntnis zu nehmen, damit die Gefahr skurriler Privatsysteme vermieden wird. Eines ist sicher vonnöten: viel Geduld — aber auch ein wenig guter Wille. „Es gibt keine Patentlösungen, sondern nur das eine: Arbeit hinter dem Pfluge“<sup>17</sup>.

## *Die rhythmische Verwechslung*

VON KARL HLAWICZKA, ČESKÝ TĚŠIN (TESCHEN)

Die folgende Darstellung einer rhythmischen Erscheinung, welche auf dem Gegensatz zwischen Rhythmus und Metrum besteht, ist dem Versuch des Autors<sup>1</sup>, die musikalische Rhythmik auf einige Hauptkräfte und einige Hauptformen zurückzuführen, entnommen. Zur Klärung der verwickelten rhythmischen Erscheinungen ist vor allem eine klare Trennung zwischen der musikalischen Rhythmik und Metrik notwendig. Wenn wir die musikalische Metrik als Zeitmetrik auffassen, welche mittels einer inneren Pulsierung die zeitlichen Verhältnisse in der Musik abmißt, also in dem Moment eingeführt wird, da diese Pulsierung in Gang gesetzt wird, — dann werden wir unter der musikalischen Rhythmik die aus der Tätigkeit der Gliederung und Synthese hervorgegangene Ordnung der zeitlichen Verhältnisse in der Musik verstehen, die wohl auch ohne Metrik denkbar sind. Aus einer solchen Abgrenzung von Rhythmik und Metrik ergibt sich in der Taktmusik ein zweifaches Verhältnis, das des Gleich- und Gegenschlages. Treten die Kerntöne der rhythmischen Impulse mit den metrischen Schwerpunkten zusammen, so entsteht eine gleichschlägige Rhythmik, gehen sie auseinander, eine gegenslägige Rhythmik. Die gegenslägigen rhythmischen Erscheinungen werden gewöhnlich mit dem vagen und allzu umfassenden Begriff „Synkope“ bezeichnet. Die genaue Untersuchung dieser Erscheinungen führt zu dem Schlusse, daß zwei Hauptquellen der

<sup>17</sup> H. Mersmann: *Krise und Aufgabe heutiger Musikerziehung* in: *Musica*, 7. Jg. (1953), S. 14.

<sup>1</sup> Die *musikalische Rhythmik*

gegenschlägigen Rhythmik vorhanden sind, die „Verschiebung“ und die „Verwechslung“. Werden die Impulse aus der Normallage in eine andere verschoben, so liegt eine rhythmische Verschiebung (die um verschiedene Werte geschehen kann) vor, werden dagegen in einer Taktart fremde Rhythmen (z. B. in einem zweiteiligen Takt dreiteilige Impulse) eingeführt, so liegt eine „rhythmische Verwechslung“ vor. Dieser Gesichtspunkt führt zu einer Klärung der verwickelten rhythmischen Gestalten und bringt die Möglichkeit, alle rhythmischen Erscheinungen auf einige rhythmische „Urgesten“ zurückzuführen, welche am Anfang der rhythmischen Entwicklung (z. B. griechische Musik, Modalrhythmik) standen und dann unerklärterweise verloren gingen. Natürlich kommen außer den erwähnten Modifikationsursachen noch andere quantitativer und qualitativer Art, die wir hier nicht näher behandeln wollen, vor.

Die rhythmische Verwechslung ist also eine Erscheinung gegenschlägiger Rhythmik, die auf der Einführung fremder Rhythmen in eine Taktart beruht. Einer jeden Taktart entsprechen bestimmte Impulse, deren Kerntöne mit den metrischen Schwerpunkten zusammenfallen. Werden also in eine Taktart fremde Impulse eingeführt, so entsteht eine gegenschlägige Rhythmik, in der ein Konflikt zwischen den Kernpunkten der Impulse und den Taktschwerpunkten entsteht.

Das einfachste Beispiel der Verwechslung liegt vor, wenn drei rhythmische Einheiten (Impulse oder Werte) in zwei metrischen Einheiten (Takten oder Taktteilen), z. B. drei Anapäste oder drei Halbe in zwei dreiteiligen Takten, erscheinen.

P. Mascagni: Cavalleria rusticana



J. Brahms: 2. Sinfonie, 2. op. 73



In diesen zwei Beispielen stellen wir einen Konflikt zwischen den Ausmaßen der rhythmischen Impulse (Werte) und den Ausmaßen der Takte fest. Wir können diese Verhältnisse durch die Proportion 3 : 2 (drei Impulse statt zweier) ausdrücken.

$$3 \text{ } \underline{\text{♪}} \text{ } \underline{\text{♪}} \text{ } \underline{\text{♪}} : 2 \text{ } \underline{\text{♪}} \text{ } \underline{\text{♪}} \quad 3 \text{ } \underline{\text{♪}} : 2 \text{ } \underline{\text{♪}}$$

(Die erste Zahl bezeichnet immer die Rhythmen, die zweite die Metren.)

Durch eine solche Verwechslung werden die rhythmischen Impulse durch die metrischen Schwerpunkte verschiedenartig profiliert. Statt dreier gleicher Formen  $\underline{\text{♪}} \text{ } \underline{\text{♪}} \text{ } \underline{\text{♪}}$  erscheinen drei verschieden profilierte Abarten eines und desselben Impulses.

Statt  $3 \times \underline{\text{♪}} \text{ } \underline{\text{♪}}$  entstehen  $\underline{\text{♪}} \text{ } \underline{\text{♪}} \text{ } \underline{\text{♪}} \text{ } \underline{\text{♪}} \text{ } \underline{\text{♪}} \text{ } \underline{\text{♪}}$ .

Eine andere Art der Verwechslung kommt vor, wenn vier dreiteilige rhythmische Einheiten (Impulse oder Werte) in drei metrischen Einheiten (Takten oder Taktteilen) zu stehen kommen z. B.



## A. Verwechslung quantitativer Art (zeitliche Profilation).

## a) Anwendung von Anapästen im dreiteiligen Takt

L. v. Beethoven: Sonate op. 14, 2. Scherzo



## b) Anwendung von Daktylen im dreiteiligen Takt

F. Chopin: Mazurka op. 17, 1



Die Längen in den Daktylen sind zusätzlich durch Ornamente profiliert.

c) Anwendung von Jamben im  $\frac{1}{4}$ -Takt.

Kubanisches Tanzlied



## d) Anwendung punktierter Rhythmik (im Verhältnis 3 : 1) im dreiteiligen Takt.

J. S. Bach: Englische Suite III, Präludium



## e) Anwendung von gleichlangen Werten im gegenslägigen Sinn.

F. Chopin: Etüde op. 25, 2 (in der linken Hand)



## B. Verwechslung qualitativer Art.

## a) mittels dynamischer Betonungen.

Diese treten gewöhnlich als zusätzliche Profilation zu den anderen Profilationsarten.

## L. v. Beethoven: Eroica



b) mittels melodischer Profilation.

Diese wird hauptsächlich durch höhere Töne, Ornamente und Figurenwiederholung bewirkt.

## F. Chopin: Étude op. 10, 5

mit weiterer gegensätzlicher Profilation, (höhere Töne nachschlagend)



## F. Chopin: Scherzo op. 39



c) mittels harmonischer Profilation

## W. A. Mozart: Sinfonie C-dur



Die harmonische Profilation ist durch Betonungen, tiefe Baßnoten und Figurenwiederholung bekräftigt. In den Figuren der Melodie tritt außerdem eine Verschiebung auf.

Die Verwechslung kann auch durch eine Belastung bestimmter Rhythmusglieder mit Hilfe anderer Profilationsmittel erfolgen. Wir wollen diese Art rhythmischer Profilation als eine „barysche“ Profilation (von barys — schwer) bezeichnen. Folgende Mittel der baryschen Profilation können die Verwechslung hervorrufen:

d) mittels baryscher Profilation

aa) tiefe Baßtöne

M. d. Falla: Danse espagnol „La vida breve“



bb) Töne gegenüber Pausen

R. Schumann: Klavierkonzert (3. Satz)



cc) Akkorde gegen Einzeltöne

F. Chopin: Ballade op. 23



In den angeführten Beispielen finden wir einen Gegensatz zwischen Rhythmen und Metren, die demselben rhythmischen Geschlecht angehören. Es können jedoch auch Verwechslungen entstehen, wo die Rhythmen und Takte demselben Geschlecht angehören, also z. B. zwischen ungeraden Impulsen und geraden Takten. Die Verwechslung ergibt sich naturgemäß auch hier zwischen verschiedenen Ausmaßen der rhythmischen und metrischen Einheiten, denn nur in diesem Fall kann man von einer Verwechslung sprechen; die metrischen Ausmaße beziehen sich jedoch nicht auf den Takt, sondern auf einen Taktteil. Der Takt als Ganzes ist also desselben Geschlechtes wie der rhythmische Impuls, aber der korrespondierende Taktteil, der der Dimension nach dem rhythmischen Impuls entspricht, ist verschiedenen Ausmaßes und verursacht die Erscheinung, die wir Verwechslung nennen, z. B.

L. v. Beethoven: Sonate op. 109. Var. 4



In diesem Beispiel haben wir dreiteilige Impulse (Sechzehnteltriolen), die in einem dreiteiligen Takt (9/8) eine Verwechslung hervorrufen; diese entsteht zwischen den Sechzehnteltriolen und der vierten Pulsreihe des metrischen Schemas 3. 3. 2, welche gerade ist. Auf diese Weise also entsteht eine Verwechslung von ungeraden Rhythmen und gerader metrischer Unterlage. Wenn wir das Taktschema mit Hilfe der Noten darstellen,

	dreiteilige Gliederung
	dreiteilige Gliederung
	zweiteilige Gliederung

so sehen wir in der vierten Reihe eine zweiteilige Gliederung. Im Rhythmus stehen hier jedoch dreiteilige Impulse, so daß statt dreier zweitöniger Impulse zwei zu drei Sechzehnteln erscheinen: . Es handelt sich hier also um eine Verwechslung, bei der zwei Impulse auf einer dreiteiligen metrischen Unterlage auftreten, was durch die Proportion 2 : 3 (zwei Impulse in drei metrischen Einheiten) ausgedrückt werden kann.

Ein analoges Beispiel, wo gerade Rhythmen eine Verwechslung in geraden Takten erzeugen, finden wir im folgenden Fragment von Chopin:

F. Chopin: Etüde op. 25. 11

In diesem aus fünf Abmessungsreihen bestehenden Takt des Schemas 2. 2. 3. 2

1 Pulsreihe		
2 Pulsreihe		gerade Gliederung
3 Pulsreihe		gerade Gliederung
4 Pulsreihe		ungerade Gliederung
5 Pulsreihe		gerade Gliederung

entsteht eine Verwechslung zwischen Impulsen aus vier Sechzehnteln (Prokeleumatischer), also gerader Art, und der vierten Pulsreihe, die ungerade ist. Statt zweier dreiteiliger Impulse kommen hier drei zweiteilige vor, was die Proportion 3 : 2 ergibt. Die Triolen sind bei Chopin nicht ausgeschrieben, aber durch den polymetrischen Kontrast in der rechten und linken Hand wird die ungerade Gliederung selbstverständlich.

Die Verwechslung findet also in den verschiedensten Dimensionen, je nach der zum Gegensatz notwendigen metrischen Unterlage, statt, was sich auch in den verschiedenen taktischen Maßstäben (Taktteil, Takt, Taktgruppe) widerspiegelt.

Die gangbarste Verwechslung der Proportion 3 : 2 (drei Impulse statt zwei) kann in den verschiedensten Ausmaßen auftreten, z. B. im halben Takt:

R. Strauss: Don Quichote



im ganzen Takt

M. d. Falla: Noches en los Gardines de España



in Zweitaktern

A. Corelli: Kammersonate



Die Verwechslung der Proportion 2 : 3 (zwei Impulse statt drei) im Taktteil

L. v. Beethoven: Sonate op. 109



im halben Takt

J. Brahms: 3. Sinfonie F-dur



im ganzen Takt

A. Skrjabin: Etüde op. 8. 10



Die Verwechslung der Proportion 4 : 3 (vier Impulse statt drei) in einem Viertel des Taktes

J. S. Bach: Orgelfantasie g-moll



in drei Vierteln des Taktes

Raie de Costa: Cascades



im ganzen Takt

F. Chopin: Etüde op. 25, 5



in drei Takten

L. van Beethoven: Leonoren-Ouvertüre 3



Die Verwechslung kann auch in zwei Dimensionen gleichzeitig auftreten, wie wir es in folgenden Beispielen sehen:

F. Chopin: Ballade op. 52



## J. Brahms: Intermezzo 4, op. 116

Im ersten Beispiel stehen nicht nur die einzelnen Impulse in der Verwechslung, sondern auch die Impulsgruppen (hier je zwei Impulse).

Im zweiten Beispiel entsteht durch die Triolengliederung, die in allen Stimmen auftritt, eigentlich ein  $\frac{9}{8}$ -Takt. Diese Triolenbewegung ist in der ersten Stimme zweiteilig, in der zweiten und dritten dreiteilig geführt, also im Verhältnis 3 : 2. Außerdem stehen aber die durch die Bindungen angedeuteten Figuren wieder in der Proportion 3 : 2 zu dem  $\frac{3}{4}$ -Takt, also findet eine Verwechslung der Proportion 3 : 2 in zwei Dimensionen statt.

Zwischen den polymetrischen Erscheinungen und den Verwechslungsrhythmen besteht eine gewisse Verwandtschaft. Die Größenverhältnisse sind dieselben, es ist aber ein grundsätzlicher Unterschied zwischen ihnen. In der Verwechslung gibt es immer einen kleinen Wert (chronos protos), der das Konfliktverhältnis zu einem metrisch exakt ausführbaren schafft, wogegen in der Polymetrik infolge des Mangels eines gemeinsamen Wertes bei der Abmessung immer ein irrationales Moment hinzukommt. Es genügt ein Vergleich zwischen Beispielen einer Verwechslung und der entsprechenden polymetrischen Erscheinung, um den Unterschied zu bemerken.

## Verwechslung:

J. Brahms: Capriccio op. 76. 5

F. Chopin: Walzer op. 42

## Polymetrik

F. Chopin: Etudes de la Méthode de Méthodes

Im ersten und zweiten Beispiel ist das Verhältnis dreier Viertelnoten zu zwei punktierten Viertelnoten durch die verbindenden sechs Achtelnoten metrisch korrekt

ausführbar gemacht. In dem analogen polymetrischen Beispiel auf Seite 35 (Moser) fehlt die verbindende Sechzehntelnote, deswegen sind für die Ausführung kleine irrationale Abweichungen anheimgestellt. Etwas Ähnliches liegt zwischen der Verwechslung dieses Beispiels und der Polymetrik des letzten vorstehenden Beispiels vor, die beide auf der Proportion 4 : 3 aufgebaut sind. Die bindende Sechzehnteltriole fehlt dem letzten Beispiel



infolgedessen wird die Ausführung immer Inkorrektheiten aufweisen.

In der Praxis sind die einfachsten Verwechslungsrhythmen, also die der Proportionen 2 : 3 und 3 : 4, die gangbarsten, aber, wie die folgende systematische Übersicht zeigt, sind auch die komplizierteren Verwechslungsarten in Gebrauch.

Die Proportion 2 : 3 wurde in der griechischen Rhythmik als das *genos hemiolon* ( $1 : 1\frac{1}{2}$ ) bezeichnet; dieser Terminus ist auch im Mittelalter nicht unbekannt. Er ist teilweise in die moderne Musiktheorie übergegangen. Riemann erwähnt Hemiolen in Verbindung mit Bachs Couranten (*Musiklexikon* unter *Hemiola*), Moser in Verbindung mit den Mündungserscheinungen „zum Abbremsen der dreiteiligen Bewegung kurz vor den Schlußtönen“ (*Musiklexikon*, S. 320), Leichtentritt in Verbindung mit den irregulären Rhythmen in Chopins Mazurken (*Analyse von Chopins Klavierwerken* Bd. I, S. 63, 256).

Wir wollen daher diesen Ausdruck für die Erscheinungen der Verwechslung in der Proportion 2 : 3 und 3 : 2 heranziehen, wobei wir eine Unterscheidung zwischen Hemiola minor und major machen wollen. Die Hemiola minor bedeutet eine Verwechslung in der Proportion 3 : 2 (drei Impulse oder Werte gegen zwei metrische Einheiten), in welcher also die Impulse kleiner sind als die metrische Unterlage, wo drei Rhythmen statt zweier auftreten. Hemiola major wollen wir dagegen eine Verwechslung desselben Verhältnisses bezeichnen, bei der umgekehrt die Impulse größer sind als die metrische Unterlage, in welcher also zwei statt drei Rhythmen erscheinen.

Die folgenden Beispiele, in welchen verschiedene Profilitationsmittel zur Anwendung kommen, mögen das Gesagte bekräftigen.

Hemiola minor

G. Bizet: *Carmen* (Vorspiel 4. Akt)

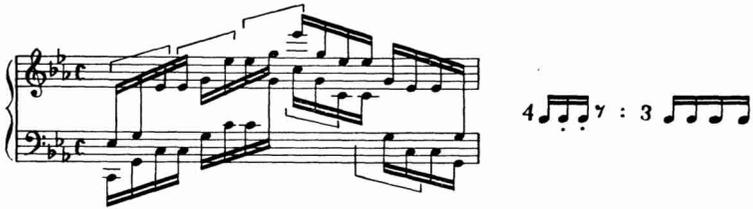


P. I. Tschaikowsky: Klaviertrio





F. Chopin: Etüde op. 25, 12



E. d'Albert: Tiefland



Melodische Profilation der ersten Note in den Impulsen.

G. Gershwin: Rhapsody in Blue



Dynamische Profilation der ersten und barysche der dritten Note in den Impulsen.

Epitrite major 3 : 4 (von dieser Art der Verwechslung ist nur ein Beispiel aus der „leichten Musik“ anzuführen).

E. Plessov: Serenade



Dynamische und barysche Profilation der ersten Note in den Impulsen.

Von den anderen selteneren Proportionen in der Verwechslung führen wir folgende Beispiele an:

Verwechslung der Proportion 5 : 2



## F. Chopin: Valse op. 34, 1



Siehe auch: F. Chopin: Scherzo cis-moll, op. 39 (Takt 346–356) und J. Brahms: Capriccio, op. 75, 5 (sieben letzte Takte).

Im folgenden Beispiel von J. S. Bach ist dieselbe Verwechslung im  $\frac{4}{4}$ -Takt angewendet, in welchem die Sechstelung der Figuration graphisch nicht speziell dargestellt ist, wo aber nichtsdestoweniger fünftönige Figuren auf einer sechstönigen metrischen Unterlage vorkommen.

## J. S. Bach: Chromatische Phantasie und Fuge



Verwechslung der Proportion 6 : 7 (siebenteilige Rhythmen auf sechsteliger metrischer Unterlage)

## R. Strauss: Till Eulenspiegel



Verwechslung der Proportion 8 : 7 (siebenteilige Rhythmen auf achteitiger metrischer Unterlage)

## L. v. Beethoven: Leonorenouvertüre



Ein sehr interessantes Beispiel der Verwechslung in allen möglichen Kombinationen bietet I. Strawinskys *Geschichte vom Soldaten*. Die Rhythmik Strawinskys schwebt zwischen Puls- und Taktrhythmik. Der häufige Taktwechsel gebietet dem Ausführenden, sich mehr an den kleinsten Wert (chronos protos) zu halten und die Taktstriche bloß als Gliederungspunkte zu betrachten, ohne daß sich ein richtiges me-

trisches Taktmaß entfalten könnte. Trotz dieser Abschwächung der Taktverhältnisse sind die Beispiele der Verwechslung doch klar erkennbar.

Wir zitieren zwei der kompliziertesten Fälle:

Clarinetto in La 

Cornet à Piston 

Violine 

Contrabaß 

Wir finden im ersten „Takt“ ( $5/4$ ) gleichzeitig folgende Verwechslungen: in der zweiten Stimme (Cornet à Piston) das Verhältnis  $5 : 3$  ( $5 \text{ } \underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}}} : 3 \text{ } \underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}}})$ ), in der dritten (Violine) das Verhältnis  $10 : 3$  ( $10 \text{ } \underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}}}}} : 3 \text{ } \underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}}}}})$ ), in der vierten (Kontrabaß) das Verhältnis  $5 : 2$  ( $5 \text{ } \underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}}} : 2 \text{ } \underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}}})$ ).

Im zweiten „Takt“ ( $3/8$ ) tritt in der zweiten Stimme die Hemiola minor  $3 : 2$  ( $3 \text{ } \underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}}} : 2 \text{ } \underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}}})$  mit Verschiebung, in der dritten eine Verschiebung, in der vierten Epitrite major  $3 : 4$  ( $3 \text{ } \underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}}} : 4 \text{ } \underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}}})$  auf.

Im nächsten „Takt“ ( $4/4$ ) ändern sich die Verwechslungen in folgender Weise: in der zweiten Stimme erscheint die Epitrite minor  $4 : 3$  ( $4 \text{ } \underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}}} : 3 \text{ } \underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}}})$  mit Verschiebung, in der dritten die Proportion  $8 : 3$  ( $8 \text{ } \underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}}}}} : 3 \text{ } \underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}}}}})$  mit Verschiebung, in der vierten eine Verschiebung. Der bindende Zeitwert ist die Achtelnote. Im zweiten und dritten Takt ändern sich die Verwechslungen, obwohl die Figuren die gleichen bleiben. Der Taktwechsel erzeugt in den Figuren ganz neue metrische Übersichtungen.

Clarinetto in La 

Violine 

Contrabaß 

Wenn wir den ersten „Takt“ ( $7/8$ ) in Betracht ziehen, so haben wir in der zweiten Stimme das Verhältnis  $7 : 6$  ( $7 \text{ } \underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}}}}} : 6 \text{ } \underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}}}}})$ ), in der dritten Stimme  $7 : 4$  ( $7 \text{ } \underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}}}}}}} : 4 \text{ } \underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\underline{\quad}}}}}}}})$ ). Im nächsten Takt werden die Verhältnisse einfacher, in der zweiten Stimme erscheint eine Verschiebung, in der dritten die Hemiola minor  $3 : 2$ . Im

dritten „Takt“ ( $\frac{5}{8}$ ) verquicken sich wieder die Verwechslungen: in der zweiten Stimme tritt die Proportion 5 : 6 ( $\underset{5}{\text{♩}} \text{♩} \text{♩} \text{♩} : \underset{6}{\text{♩}} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ), in der dritten 5 : 4 ( $\underset{5}{\text{♩}} \text{♩} \text{♩} \text{♩} : \underset{4}{\text{♩}} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ) mit einer Verschiebung auf.

Diese Beispiele ergeben also die Anwendung von Verwechslungen der folgenden Proportionen:

3 : 2,	4 : 3,	5 : 2,	7 : 4,	8 : 3,	10 : 3.
3 : 4,		5 : 3,	7 : 6,		
		5 : 4,			
		5 : 6.			

Wohl die verwickeltste Proportion der Verwechslung findet man bei J. S. Bach in seiner *Chromatischen Phantasie und Fuge* und zwar in dem hochgradigen Verhältnis 31 : 32 (also eine einunddreißigteilige Impulskette auf einer zweiunddreißigteiligen metrischen Unterlage). Die Figuren der Impulskette sind außerdem im hemiolischen Verhältnis (Hemiola major) gegliedert.

J. S. Bach: Chromatische Phantasie und Fuge

The image shows two systems of musical notation for J.S. Bach's Chromatic Fantasy and Fugue. The first system is labeled '1. Glied' and consists of three phrases of 10, 10, and 11 notes. The second system is labeled '2. Glied' and consists of three phrases of 10, 10, and 11 notes, followed by a '3. Glied'.

Wenn Bach in der aus drei Schwungphrasen bestehenden Impulskette die dritte Phrase nicht um ein Zweiunddreißigstel unregelmäßig vergrößert hätte, wäre die Proportion ein wenig einfacher ausgefallen, und zwar 30 : 32, also 15 : 16. So ist die Differenz zwischen Rhythmus und Takt ein Zweiunddreißigstel.

### *In memoriam Edward Joseph Dent*

VON HANS FERDINAND REDLICH, EDINBURGH

Der Tod Edward J. Dents, der am 22. August 1957 in London als Einundachtzigjähriger verschied, beraubt das europäische Musikleben einer seiner originellsten Erscheinungen, die britische Heimat aber ihres ersten und bedeutendsten Musikforschers im neuzeitlichen Sinne.