Der metrische Taktfuß in der modernen Musik

Author(s): Jlmari Krohn

Source: *Archiv für Musikwissenschaft*, 4. Jahrg., H. 1. (Feb., 1922), pp. 100-108

Published by: [Franz Steiner Verlag](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/929843>

Accessed: 18/06/2014 07:35

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at
<http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Franz Steiner Verlag is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Archiv für Musikwissenschaft*.

<http://www.jstor.org>

Der metrische Taktfuß in der modernen Musik¹⁾

Von

Ilmari Krohn, Helsingfors

Es wird allgemein anerkannt, daß in der antiken Kunst Poesie und Musik durch ihren gemeinsamen Rhythmus eng miteinander verbunden waren. Derselbe gründete sich auf metrische Gesetze, die sich in der gesamten Reihe der kleineren und größeren metrischen Einheiten bekundeten, nämlich: (Takt)fuß, zusammengesetzt aus Grundzeitwerten (*chronoi protoi*), Phrase (Kolón), zusammengesetzt aus Taktfüßen, Periode, zusammengesetzt aus Phrasen und verschiedenartigen Phrasengruppen, Strophe, zusammengesetzt aus Perioden usw. bis zu den ausgebreitetsten Formen eines Musikdramas, einer Trilogie. Auf jeder Stufe beruhen die Proportionen auf den Prinzipien der Zweiteiligkeit oder Dreiteiligkeit und auf deren unzähligen Kombinationen. Aber die Grundlage dieses metrischen Gebäudes liegt im Taktfuß bezw. Versfuß, als erster deutlich wahrnehmbarer Einheit.

Welchen Anteil hat der metrische Fuß an der modernen Musik? Die Beantwortung dieser Frage entscheidet über die Nuzanwendung der antiken Prinzipien auf die Kunst der Gegenwart. Die Ansichten der Gelehrten darüber gehen auseinander. Die einen bejahen dieselbe, die anderen verneinen sie. Die ersteren, von denen zu nennen sind: Westphal²⁾, Schmidt³⁾, Gevært⁴⁾, und ihre jüngeren Anhänger: Jules Combarieu⁵⁾, Georges Soudard⁶⁾ und Theodor Wiehmayr⁷⁾ behaupten, daß die rhythmischen Gesetze zu allen Zeiten dieselben bleiben. Diese Ansicht haben die Gegner scharf bestritten, in der Meinung, daß die moderne Musik, insbesondere die instrumentale, von rhythmischen Gesetzen ganz anderer Art abhängig sei, als die antike. Statt der poetischen Metrik besäßen wir eine rein musikalische Rhythmik. Hugo Riemann's hohe und hervorragende Autorität hat diesem Prinzip die Bevorzugung seitens der meisten heutigen Theoretiker verschafft. Das Problem des metrischen Taktfußes ist aber ausschlaggebend für die Lösung aller übrigen in dieser Frage. Die Hauptstützpunkte der negativen Argumentation sind folgende:

1) Vortrag, in französischer Sprache gehalten auf dem Kongreß der Internationalen Musik-Gesellschaft und im Original noch nicht gedruckt.

2) Elemente des musikalischen Rhythmus, 1872.

3) Die Formen der griechischen Poesie, 1868—72.

4) Histoire de la musique de l'antiquité, 1875—81.

5) Théorie du rythme, 1897.

6) Le rythme du chant dit Grégorien, 1898.

7) Musikalische Rhythmik und Metrik, 1917.

- 1) der Mangel des Grundzeitwertes (chronos protos) in der modernen Musik, und
- 2) die Lufttätigkeit der musikalischen Motive.

Noch ein drittes Argument gegen die Anwendung der antiken Theorien auf den modernen musikalischen Rhythmus besteht in der Vorherrschaft der „Vieredrigkeit“ (carrure) in der Formung der Phrasen und Perioden und steht somit außerhalb des Rahmens der vorliegenden Frage über den Taktfuß. Weil aber daraus Konsequenzen von hoher Bedeutung für unseren Zweck sich ziehen lassen, sehen wir uns veranlaßt, auch dieses Argument am Ende unserer Erörterungen zu berühren.

1. Der Grundzeitwert.

I.

Was ist der Grundzeitwert? Wir verstehen darunter die kleinste Tondauer innerhalb des metrischen Fußes, durch dessen Untertheilung er entsteht. In der antiken Kunst forderte die Regel, daß er der Dauer der „kurzen“ Silbe der Poesie entsprach, also ein Viertel des gleichen oder ein Drittel des dreitheiligen Taktfußes ausmachte (= einer ♩ -Note im $\frac{2}{4}$ - oder $\frac{3}{8}$ -Takt). Es war nicht gestattet, die Dauer der Töne durch noch weitere Untertheilung zu verkleinern. Die moderne Musik hat sich aber, behauptet man, von dieser Einzwängung befreit. Wenn das wirklich der Fall ist, muß allerdings der Gegensatz ein bedeutender sein.

Indessen war jene Regel in der antiken Musik nicht unbeugsam. Es bestanden recht charakteristische Ausnahmen. Manche Gelehrte haben festgestellt, daß in der dreitheiligen Taktart der daktylische Versfuß sich musikalisch durch zweierlei Rhythmen ausdrückte, die Töne von kürzerer Dauer enthielten, als die obige Regel eigentlich zuließ. Der eine derselben entspricht einem trochäischen Fuß, dessen leichter kurzer Taktteil in zwei gleichlange Töne geteilt ist: ♩ ♩ ; der andere läßt sich vom Tribrachys ableiten, dessen zwei ersten Tönen ihre gemeinsame Zeitdauer in ungleichem Verhältniß (3 : 1) zugeteilt ist: ♩ ♩ (der cyklische daktylische Fuß). In diesen Ausnahmefällen offenbaren sich aber zwei Prinzipien für die Umbildung der normalen Taktfußrhythmen, nämlich: *Koloratur* und *rhythmische Alteration*.

Wenden wir uns nun zur modernen Musik, so erweist es sich, daß sie sich von der antiken lediglich durch ausgedehnteren und konsequenteren Gebrauch dieser rhythmischen Umbildungen unterscheidet; die normalen Taktfußrhythmen sind genau dieselben. Den Beweis dafür möchten wir im folgenden liefern.

II.

Ohne Schwierigkeit läßt er sich für die gesamte einfache und volkstümliche Liedkomposition erbringen. Die musikalischen und poetischen Taktfüße decken sich meist vollständig. Die Hauptformen in der gleichen Taktart sind die spondaische, daktylische und ganz lange (franz. „longue entière“, von Georges Soudard so benannt), und in der dreitheiligen

Taktart die trochäische, tritrochäische und dreiteilig lange (franz. „longue ternaire“) oder je nach der Schreibart:

Der flüchtigste Blick auf jede beliebige Liedsammlung wird das bestätigen. Neben den genannten Hauptrythmen findet man den tetrabrachischen (oder proceleusmatischen) und seltener den antidaktylischen und antitrochäischen in der gleichen Taktart, sowie den antitrochäischen in der dreiteiligen:

Durch rhythmische Alteration entstehen folgende sehr gebräuchliche Taktfüße: der alteriert spondäische, alt. daktylische, alt. antidaktylische und alt. tetrabrachische in der gleichen Taktart, sowie der alteriert tribrachische in der dreiteiligen:

Die Gegenalteration (1:3) ist überaus selten in einfachen Melodien (doch z. B. in ungarischen:); im Kunstgesang erscheint sie häufiger, oft aber als „Vorschlag“ bezeichnet:).

Die Koloratur-Rhythmen, die einen wesentlichen Bestandteil der entwickelteren Monodie ausmachen, sind unzählig. Sie beziehen sich jedoch in der Regel auf irgend einen normalen Taktfuß, indem sie durch Unterteilung eines oder mehrerer Stammtöne desselben sich ableiten lassen. Die künstlerische Wirkung aller Koloraturen bleibt sich aber stets gleich oder ähnlich, während die rhythmische Bewegung des Taktfußes sich von seinem festen und natürlichen Boden löst und einen leichtbeschwingten Charakter erhält, der jedoch immer auch von dem betreffenden Grundrhythmus beeinflusst wird, z. B.:

Takt. koloriert usw.

III.

Der künstlerische Stil enthält noch zwei weitere Mittel des pathetischen Ausdrucks, durch welche die Verhältnisse der Tondauer sich verändern lassen: die Bindungen und die Pausen.

Die beiderseits der Taktfußgrenzen gebundenen Töne erscheinen in allen möglichen Kombinationen; aber sie werden stets als außergewöhnliche Umbildungen der betreffenden nicht gebundenen Rhythmen empfunden, z. B.:

Die Pausen wiederum erscheinen in zweierlei Funktionen: als normale oder pathetische. Die ersteren finden sich an der Grenze der Phrasen oder Phrasengruppen. Alsdann vervollständigen sie die Tondauer der katalektischen (gefügten) Endtaktfüße oder der anakrusischen (auftaktigen) Anfangstaktfüße, z. B.

Zuweilen sind diese beiden Arten miteinander identisch, z. B.:

Diese Pausen gehören zum regelrechten Bestandteil des metrischen Gefüges ebensowohl in der antiken als in der modernen Musik. Die pathetischen Pausen erscheinen nur außerhalb der einfacheren Musik und tragen auch einen ganz anderen Charakter. Mitten in der Phrase verursachen sie eine Staccato-Wirkung (Hoquetus); am Anfang besetzen sie den Platz der Haupthebung, wodurch der rhythmische Fluß der Melodie in bemerkenswertester Weise gehemmt wird (protokalektische Phrase). Stets aber lassen sie sich auf entsprechende pausenlose Stammrhythmen zurückführen, z. B.:

IV.

In der Instrumentalmusik sind die melodieführenden Stimmen von den begleitenden zu unterscheiden. Die ersteren folgen den rhythmischen Gesetzen der Vokalmusik, nur daß alle Mittel des pathetischen Ausdrucks in gesteigertem Maße Anwendung finden; Koloratur, Bindungen, pathetische Pausen treten reichlicher auf. Die meisten Instrumentalthemen lassen sich leicht auf die metrischen Stammformen zurückbeziehen als Umbildungen derselben durch kolorierende Unterteilung und Bindung oder Unterbrechung der normalen Tonlängen mittels Pausen. Dem entspricht auch die jeweilige ästhetische Wirkung. Die Stammformen der Taktfüße sind gezählt und haben jede ihren bestimmten und unterschiedlichen Charakter. Die Anzahl ihrer pathetischen Umbildungen ist so gut wie unendlich; doch verleihen sie dem musikalischen Charakter nur eine leichte Sonderfärbung gemäß ihrer allgemeinen Kategorie von Koloratur, Bindung oder Pausenunterbrechung.

In den begleitenden Instrumentalstimmen haben die Umbildungsformen heutzutage fast die Vorherrschaft. Die Kunst des Instrumentierens, die in der Musik der Gegenwart wohl den Höhepunkt ihrer Vollen dung erreicht hat, schöpft ihr Ausdrucksvermögen gerade aus der mannigfachen individuellen rhythmischen Umbildungsart, die jedem Instrument oder jeder Instrumentengruppe besonders eignet. Alle diese rhythmischen Bildungen, bis zu den verwickeltsten, ruhen jedoch auf demselben Untergrunde der normalen Stamm-Taktfußformen. Es übt demnach der Grundzeitwert auf den musikalischen Charakter noch immer denselben fundamentalen Einfluß aus wie in der antiken Musik. Die Verschiedenheiten liegen bloß auf der Oberfläche und verdanken ihr Dasein mehr einer Evolution, denn einer Revolution.

2. Der Auftakt.

Es ist beobachtet worden, daß in der modernen Instrumentalmusik die auf-taktigen Gebilde nicht nur in den Phrasen, sondern auch in den kleinsten Motiven und Teilmotiven (incises) vorherrschen (R i e m a n n, L u s s y u. a.). Daraus scheint die Folgerung zu ziehen zu sein, daß die rhythmischen Einheiten nicht gemäß dem periodischen Wiedereintritt der regelmäßigen metrischen Akzente, sondern je nach den verschiedenen Kombinationen von Senkung und Hebung zu messen sind. Aber da die Möglichkeiten der rhythmischen Zusammensetzungen hierdurch sich fast zahl- und grenzenlos vermehren, verlieren sich die Prinzipien des künstlerischen Schaffens in einem Gemenge von Einzelgebilden. Vor der unerschöpflichen Inspiration der Komponisten hätte der Theoretiker somit nur zu schweigen. Bei näherem Betrachten jedoch erweist es sich, daß die Verhältnisse in der Poesie durchaus ähnlich liegen, indem die Worte und Wortgruppen keineswegs sich mit den metrischen Versfüßen decken. Die Einzelausführung der Diktion formt sich rittlings über die Versfußgrenzen hinweg, ebensowohl wie die musikalischen Motive über die Taktstriche. Dessenungeachtet ist das poetische Metrum eine Wirklichkeit und regelt die Umrisse der Versbildung. Ebenso haben auch die musikalischen Taktfüße ihr Dasein, verborgen unter der scheinbar ungezäumten Freiheit der melodischen Komposition. Das metrische Prinzip kommt sogar noch anschaulicher in der Tonkunst zutage, als in der Poesie, nämlich durch die B e g l e i t u n g.

Die regelmäßigen Hebungen, die gemäß den Taktfüßen und Phrasen die Begleitungsfiguren beherrschen, sind aber nicht einmal das einzige Mittel, um die metrische Grundlage der Komposition hervortreten zu lassen. Der Wechsel der h a r m o n i s c h e n F u n k t i o n e n und der i n s t r u m e n t a l e n K l a n g - f a r b e n tragen dazu auch beträchtlich bei. Es ist beinahe ein Gemeinplatz festzustellen, daß die grundlegenden Harmonieschritte sich an die metrischen Hebungen halten; auch haben manche Orchesterinstrumente öfters einzig das metrische Gefüge des Satzes zur Geltung zu bringen.

Somit ist, trotz aller Einwände, die antike Lehre über Taktfüße und Phrasen heranzuziehen, um die rhythmischen Proportionen der ausgedehntesten modernen Instrumentalformen theoretisch zu ermitteln und auseinanderzusetzen. Von dieser

soliden Grundlage aus erlangt man einen umfassenden Überblick über ihre verwickeltsten Erscheinungen, ohne damit der Freiheit ihrer Entwicklung einen Zwang anzutun.

3. Die Viereckigkeit.

I.

Das Vorherrschen der vierteiligen Gestaltung (carrure) ist Tatsache. Allerdings unterwirft man sich ihr mit Ungeduld. Das Murren über die „Zwangsherrschaft des Taktes“ richtet sich eigentlich nur gegen die Viereckigkeit der Form. Wodurch wird sie aber wesentlich bedingt? Kurz und bündig geantwortet, gehören zur „Viereckigkeit“ folgende Merkmale:

- 1) gleiche Dauer der Taktfüße;
- 2) gleiche Anzahl der Taktfüße in den Phrasen und somit gleiche Dauer der Phrasen;
- 3) gleiche Anzahl der Phrasen in den Perioden und somit gleiche Dauer der Perioden.

Noch zum Überfluß verlangt die eigentliche volle Viereckigkeit, daß jede metrische Einheit genau das vierfache ihrer nächsten Unterteilung beträgt, also der Taktfuß 4 Grundzeitwerten (gleiche Taktart), die Phrase 4 Taktfüßen (Tetrapodie), die Periode 4 Phrasen (gepaarte Normalperiode) entspricht. Die vier Unterteilungen jeder metrischen Einheit gruppieren sich stets zu zwei einander entsprechenden Paaren. Als Ergebnis eine Viereckigkeit zum Verzweifeln!

Die erdrückende Eintönigkeit dieses Gebildes wird abgeschwächt, wenn auch nicht voll überwunden, schon durch die geringsten Alterationen irgendwelches seiner Grundelemente. Die meisten gegenwärtig gebräuchlichen Kompositionslehren begnügen sich mit der Angabe verschiedener Arten von Alterationen, die den regelmäßigen Bau der viereckigen Formen verändern. So bietet sich neben der gleichen Taktart die dreiteilige; die vierhebige Gestalt der Phrase verkürzt sich durch Elision eines oder zweier Taktfüße oder erweitert sich mittelst Verdoppelung der Grundzeitwerte eines oder mehrerer Taktfüße; die Periode dehnt sich mittelst genauer oder veränderter Wiederholung einer Phrase oder Phrasengruppe oder auch durch gelegentliches Einfügen einleitender, vermittelnder und abschließender Phrasen (proodikon, anesodikon, epodikon).

Das alles ist wohl geeignet, die Viereckigkeit zu verdecken, aber nicht ausreichend, um sie zu sprengen. Und doch bäumt sich das musikalische Empfinden auf gegen jenes Zwangsjoch, um über alle metrischen Mittel frei verfügen zu können, durch welche das innere Leben der Kunst in Erscheinung treten will.

Zu dem Zweck bieten sich in der antiken Kunst folgende rhythmische Gebilde dar: Taktfüße ungleicher Länge, Phrasen mit ungleicher Anzahl von Hebungen, sowie Perioden von verschiedenartiger Konstruktion. Die heutige Musik besitzt diese Kunstmittel ebensowohl; nur werden sie in der Notenschrift nicht veranschaulicht und bleiben in den Lehrbüchern unerwähnt.

II.

Taktfüße von ungleicher Dauer erscheinen paarweise in den jonischen und päonischen Dipodien ($\frac{2}{4} + \frac{1}{4}$ oder $\frac{1}{4} + \frac{2}{4}$, und $\frac{3}{8} + \frac{2}{8}$ oder $\frac{2}{8} + \frac{3}{8}$, bezw. $\frac{3}{4} + \frac{2}{4}$ oder $\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$). Dieselben können als wechselteilige bezeichnet werden. Beide enthalten einen verkürzten Taktfuß, der in der jonischen Taktart einen vollen gleichteiligen, in der päonischen einen dreiteiligen Taktfuß zugesellt ist, entweder vorhergehend oder nachfolgend. Der verkürzte Taktfuß ist aber einem halben gleichteiligen durchaus ähnlich und verträgt die entsprechenden Alterationen und Umbildungen. Die Dipodie (das Taktfußpaar) als Ganzes ist aber dreiteilig in der jonischen Taktart und fünfteilig in der päonischen, („dreiwchselteilig“, „fünfwchselteilig“). In der Notenschrift ist man genötigt, diese Taktarten stets nach Dipodien zu bezeichnen ($\frac{3}{4}$ und $\frac{5}{8}$, bezw. $\frac{5}{4}$). Es empfiehlt sich nur, die Taktfußgrenze innerhalb des Taktes mit punktiertem Taktstrich zu veranschaulichen. Durch dieses Hilfsmittel lassen sich Walzertakt ($\frac{3}{4}$: dreiteiliger Taktfuß), Mazurka-Takt ($\frac{3}{4} = \frac{2}{8} + \frac{2}{4}$: dreiwchselteilige Dipodie) und Polonaisen-takt ($\frac{3}{4} = \frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8}$: Tripodie mit gleichteiligen Taktfüßen gleicher Dauer) deutlich unterscheiden, während die übliche Notierung sie miteinander vermengt.

III.

Die Hauptwirkung der „viereckigen“ Formung wurzelt jedoch in der vierhebigen Gestaltung der Phrasen. Es ist nicht möglich, sich wirksam ihrer Gewalt zu entwinden, außer durch Anerkennen der übrigen Taktfußgruppierungen: der zweiehebigen (Dipodie), dreiehebigen (Tripodie), fünfehebigen (Pentapodie) und sechshebigen (Hexapodie) als gleichberechtigte Äquivalente für die vierhebige (Tetrapodie). Es ist unzweifelhaft, daß dieselben häufig als wesentliche Bestandteile der musikalischen Konzeption der Meisterwerke auftraten. Wenn sie als bloße Umbildungen der viertaktigen Form aufzufassen wären, müßten sie sich durch Tetrapodien ersetzen lassen, ohne die Grundproportionen der Komposition zu schädigen. Das ist aber meistens rein unmöglich. Leider läßt die gebräuchliche Notation nicht klar hervortreten, in welchem Maße die großen Meister, trotz der unzulänglichen Theorie, von nichtvierhebigen Phrasen Gebrauch gemacht haben. Es wäre zu dem Zweck nötig, die bedauerlicherweise eingebürgerte Notierung nach dipodischen Takten (z. B. $C = \frac{2}{4} + \frac{2}{4}$ oder $\frac{6}{8} = \frac{3}{8} + \frac{3}{8}$) aufzugeben, deren Anwendung die Phantasie der Komponisten an die gleichteiligen Phrasen kettet, falls er nicht auf jedem Schritt mit Taktwechsel oder falschen Taktstrichen sich quälen oder mit mehr oder weniger zweideutigen Fermaten auskommen will. Abgeholfen wird diesem Übelstand nur durch allgemeine Annahme monopodischer Takte (Taktfuß) — ausgenommen die wechselteiligen, denen der punktierte Strich abzuhelpen hat — sowie mittelfst besonderer Kennzeichen für die Phrasen. Somit würde der Taktstrich (einerlei, ob schlicht oder punktiert, aber stets nur je ein Linien-system durchlaufend) den Beginn jedes Taktfußes angeben; für die Phrasen aber erübrigt es sich

(außer den Riemann'schen Bögen) die Haupthebung mittelst eines längeren, zwei oder mehrere Systeme durchmessenden Taktstriches zu bezeichnen oder auch mittelst eines *dickeren* für Notierungen, die nur ein Linien-system beanspruchen, oder eines *gefärbten* für geschriebene Orchesterpartituren, wo alle Taktstriche der Bequemlichkeit halber über die ganze Seite zu ziehen sind. Eine kleine Ziffer oberhalb des Striches gibt die Zahl der Taktfüße in der zu beginnenden Phrase¹⁾ an, z. B.:

4 Beethoven

3 *Stra* Wagner, Lohengrin Vorspiel (Z. 58—62)

IV.

Die Perioden der klassischen Meisterwerke entfernen sich weit von der Viereckigkeit. Um den angehenden Kunstjüngern zum vollen Verständnis der kompositorischen Proportionen zu verhelfen, deren unmittelbare künstlerische Wirkung sie unbewußt empfinden, ist es nötig, die antike Periodenlehre heranzuziehen. Bei eingehender Analyse moderner Tonwerke wird man somit beobachten können, wie die *palinodische* („gepaarte“, oder in ihrer allereinfachsten Form rein „viereckige“) Struktur der *lyrischen* Empfindung entspricht, die *stichische* („gangartige“, sich mehrfach wiederholende) dem *epischen* Ausdruck gemäß sich in allerhand Übergängen vorfindet, während die komplizierteren Formen der *antithetischen* und *mesodischen* Strukturen (umgekehrte Reihenfolge der äquivalenten Phrasen oder Phrasengruppen, z. B. a b b a, oder Erscheinen einer selbständigen Phrase oder Gruppe zwischen zwei einander entsprechenden, z. B. a b, c, a b) dem *dramatischen* Ausdruck am dienlichsten sich erweisen. Den Beleg für diese Behauptung wird man u. a. in Schubert's Liederzyklen, Beethoven's Klaviersonaten, Bach's Wohltemperiertem Klavier und Wagner's Lohengrin in überraschender Weise vorfinden. Der Einzelanalyse dieser Werke hat Unterzeichneter die Gewinnung seiner Überzeugung zu verdanken.

In der gebräuchlichen Notenschrift werden die Grenzen der Perioden, sowie der Strophen und anderer ausgedehnterer rhythmischer Einheiten, nur gelegentlich und mit unzulänglicher Konsequenz bezeichnet. Es bieten sich aber verschiedene Arten von Doppel- und dreifachen Strichen bequem dazu dar. So könnte der einfache Doppelstrich in jeder Periode den ersten

¹⁾ S. des Verfassers: „Reform der Taktbezeichnung“, III. Kongreß der IMG, 1909.

Phrasenstrich ersetzen; für die Phrasengruppen innerhalb der Periode genügen die Riemann'schen „Lesezeichen“ oder besondere den Phrasenziffern beigelegte Zeichen, z. B. $\frac{1}{2}$. Beim Eintritt einer neuen Strophe wäre einer der Striche d i c k e r auszuführen (|| oder ||) und zwar so, daß der dünnere Strich die Seite der Hauptstrophe oder deren Repetition bezeichnet, der dickere diejenige der Zwischenstrophe („Trio“). Für die noch ausgedehnteren Hauptabschnitte größerer Tonwerke bieten sich neben dem doppelten dicken Strich (|||) auch verschieden kombinierte dreifache Striche (z. B. ||| oder |||).

Die vorgelegten Ausführungen bezwecken nicht leere theoretische Spekulationen. Gewißlich wird die Frage über das Verhältnis der antiken und modernen Rhythmik, in positiver Richtung entschieden, eine fruchtbare Anregung sowohl für das Verständnis der bereits vorliegenden Tonwerke, als auch für die zukünftige Entwicklung der musikalischen Kunstformen mit sich bringen, also für Hermeneutik, Vortrag und Komposition wertvoll sein.