

Sammlung Göschen Band 809

# Harmonielehre

## I

Von

**Hans Joachim Moser**



**Walter de Gruyter & Co.**

vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung · J. Guttentag, Verlags-  
buchhandlung · Georg Reimer · Karl J. Trübner · Veit & Comp.

Berlin 1954

**Alle Rechte, einschl. der Rechte der Herstellung von Photokopien und  
Mikrofilmen, von der Verlagshandlung vorbehalten.**

**Archiv-Nr. 11 08 09**

**Satz und Druck: Deutsche Zentraldruckerei AG., Berlin SW 11**

**Printed in Germany**

## Inhaltsübersicht

	Seite
Einleitung: Wesen und Aufgabe der Harmonielehre	4
1. Kapitel: Die Dreiklänge (Dur, Moll, vermindert und übermäßig) .....	7
2. Kapitel: Verbindung zweier Dreiklänge (Terz-, Quint- und Sekundverwandschaft) .....	9
3. Kapitel: Die Dreiklänge in der harmonischen Kadenz (Hauptfunktionen) .....	17
4. Kapitel: Schlußformen, Seiten- und Doppeldominanten .....	28
5. Kapitel: Erste Akkordwahl zur Melodiebegleitung	37
6. Kapitel: Dreiklangsverbindungen im vierstimmigen Satz .....	44
7. Kapitel: Die Sextakkorde .....	51
8. Kapitel: Die Quartsextakkorde .....	58
9. Kapitel: Der Dominantseptimenakkord und seine Umkehrungen .....	61
10. Kapitel: Die Nebenseptimenakkorde und verminderten Septakkorde .....	65
11. Kapitel: Nonakkorde, Undezimenakkorde und Harmonik mit liegenden Stimmen .....	75
12. Kapitel: Akkorde mit Vorhalten, Durchgängen, Wechsel- und Nebennoten .....	83
13. Kapitel: Alterierte Akkorde .....	90
14. Kapitel: Generalbaßaufgaben	99
Literaturverzeichnis .....	107
Namenregister .....	108
Sachregister .....	108

## **Einleitung: Wesen und Aufgabe der Harmonielehre**

Während die meisten Harmonielehren sich das Ziel setzen, den Schüler zum „Schreiben eines reinen Satzes“ zu erziehen, dient die vorliegende einer andern Aufgabe. Unter den vielen Tonkunstbessenen, die sich mit der „Theorie des Tonsatzes“ beschäftigen müssen, wird die Zahl künftiger Komponisten oder auch nur Bearbeiter heute verschwindend klein sein. Dagegen ist es für den späteren Musiker von unschätzbarem Wert, über das Wesen des Reichs der Akkorde Bescheid zu wissen und vor allem die wichtigsten Harmoniefunktionen zu hören. Gelangen die Musikstudenten, gleich ob Pianisten, Streicher, Bläser oder Sänger, dann auch noch dahin, das Gehörte und Begriffene in eigenen Tonsatzübungen schriftlich nach den Regeln der Kunst festzulegen, um so besser. Aber das Erfassen und Verstehen ist weit unentbehrlicher als alles andere. Daß unter den jungen praktischen Musikern und den musikalischen Laien der „Theorieunterricht“ sich weitgehender Unbeliebtheit erfreut, ja geradezu im Verruf der Langweiligkeit zu stehen pflegt, erklärt sich eben aus diesem Nichterwerb der Hör-Elemente. „Theorie“ sollte niemals Rechenstunde, sondern immer Hörstunde sein! Eine auf dem Papier fehlerlos gelöste Harmonielehraufgabe bleibt so gut wie wertlos, wenn sie nicht innerlich zuvor gehört und am Klavier oder von mehreren singend ausgeführt werden konnte. Naturgemäß entzieht sich gerade diese von uns auf Grund jahrzehntelang erteilten Unterrichts und abgehaltener Prüfungen als notwendig erkannte Art des Unterweisens einigermaßen der Festlegung in Form eines Lehrbuchs; trotzdem muß der Versuch gewagt werden, um zur Reform dieses vielfach halb oder ganz dünnen Zweiges der Musikerziehung beizutragen. So wendet sich unsere Darstellung nicht nur an den Selbstunterricht suchenden Schüler, sondern möchte auch die Lehrer des Fachs zu einer belebenden Musikalisierung der Methode anregen. Ich empfehle, als eine der geistvollsten und auch pädagogisch vortrefflichsten Harmonielehren früherer Art diejenige von August Halm (Sammlung Göschen Nr. 120) ergänzend danebenzulegen. Auch sei auf meine „Allgemeine

Musiklehre“ (Sammlung Göschen Nr. 220) verwiesen, welche alle vorauszusetzenden Fundamente bietet, mit deren Entwicklung die nachfolgende Darstellung nicht nochmals belastet werden darf. Anschließend an unseren Lehrgang — oder auch vom andern Ende her gleichzeitig — wird die durch uns angeregte Kontrapunktlehre von Ernst Pepping („Der polyphone Satz“ I: Contrafirmus-Satz, Sammlung Göschen Nr. 1148) ihre praktische Anwendung finden können. Möge unser Bändchen dazu beitragen, die musikalische „Bildung“ zu vertiefen und zu verbreiten. Es will nicht dem Tonsetzernachwuchs irgendeine Stilrichtung als befolgenswert empfehlen, sondern zunächst einmal zum harmonischen Verständnis der Meisterwerke von Dufay und Isaac bis Strauß und Pfitzner beitragen. Was dann die Jungen aus dem Verhältnis zwischen Akkordik und Kontrapunkt machen wollen, ist Gegenstand der Information des 2. Bändchens und vor allem Sache ihrer eigenen Verantwortung; dafür kann keine Schulstube der Welt aufkommen.

Die Lehre vom Tonsatz nimmt zur Grundlage die „Allgemeine Musiklehre“, welche die Hauptbegriffe der Musik enthält und die elementaren Voraussetzungen bietet wie Benennung der Töne, Notenschrift und musikalische Rechtschreibung, Kenntnis des Tonsystems und Beherrschung der Intervallenlehre. Dies alles, zumal das sichere Erkennen melodischer Tonschritte und gleichzeitiger Zweiklänge nach dem Gehör, muß hier als bekannt und beherrscht vorausgesetzt werden. Auf nächsthöherer Stufe gabelt sich die Tonsatzlehre in zwei Hauptgebiete: die Harmonielehre und die Lehre vom Kontrapunkt. Erstere betont mehr das Senkrechte, letztere mehr das Waagerechte in der Musik, ohne daß die Harmonielehre das Wesen der Melodie und die Gesetze der Stimmführung, ohne daß der Kontrapunkt den akkordischen Zusammenklang außer Betracht lassen dürfte. Wie in jedem Gewebe Kette und Einschlag, so bedingen sich im Tongewebe vertikale Akkordik und horizontale Stimmenverläufe, nur daß die mehr homophone (einstrännige) Musik mehr der Harmonik, die polyphone (mehr-, ja vielstrännige) mehr der Kontrapunktik untertan ist. Erst Beherrschung und gegenseitige Ergänzung beider Disziplinen sichert volle Erkenntnis und sichere Handhabung der Satztechnik. Es kommen aber notwendig ergänzend noch mehrere weitere Disziplinen hinzu: die Musikgeschichte als Lehre vom

Wandel der Zeitstile, die damit die Veränderungen der Tonsatzregeln darlegt und so das heute gültige Sein der Tonsprache als momentanen Endpunkt eines langen, schicksalsbedingten Werdens begreiflich macht; ferner die Formenlehre, die den Raum absteckt, innerhalb dessen die Tonsatzregeln Anwendung finden: kleinformatig die immer wiederkehrenden Grundrisse der musikalischen Satz- und Strophenbildung, großformatig die historisch entstandenen Hauptgattungen der Musik. Schließlich die Instrumentationslehre, die das Handwerkszeug liefert, um das mit den Mitteln der Tonsatztechnik im Rahmen der Formenlehre Erdachte in die Spieltechnik der Instrumente, endlich des Orchesters umzusetzen und sich das Klangfarbenreich allem Bisherigen zuzuordnen. Es wäre denkbar, daß dem allen noch eine eigentliche Kompositionslehre übergeordnet wird (soweit derlei überhaupt lehr- und sagbar ist), um den Weg vom Einfall zur künstlerischen Ausführung, vom Wort zur Vertonung und die dauernd oder bedingt gültigen Geschmacks-gesetze aufzuweisen — doch gehört das ebenso der eigentlichen Tonsatzlehre wie der praktischen „Musikästhetik“ an, die wie die Musikgeschichte großenteils schon jenseits der Tonsatzlehre liegt (vgl. meinen 1953 erschienenen Göschenband „Musikästhetik“ Nr. 344).

Die musikalische Harmonie ist ein Spezialfall einer allgemeinen „Harmonik“, kommt vom altgriechischen Wort „harmonoie“ her und bedeutet eigentlich „verfugen“, „verklammern“, „ineinanderverschränken“. „Harmonisch“ sind also Dinge oder Begriffe, zumal Zahlengrößen, die miteinander sinnvoll zusammenpassen, die „harmonieren“. Insbesondere verwendeten die alten Griechen den Begriff für die „harmonische“ Teilung, d. h. Proportionen mit gleichen Innengliedern (stetige Proportion).

Das führt zu einem „harmonikalen“ Weltbild allgemeiner Ausgeglichenheit. Auf die musikalischen Intervalle des „reinen Systems“ angewandt, zeigt sich, daß die Oktave als Grundphänomen nicht „arithmetisch“ halbiert, gedrittelt, geviertelt usw. wird (das geschieht nur in der gleichschwebend temperierten Stimmung und führt da nicht zum elementaren Dreiklang), sondern daß sie ungleich, „harmonisch“ unterteilt wird in Quinte plus Quarte. Ebenso wird die Quinte nicht in zwei gleiche Hälften halbiert, sondern ungleich in große und kleine Terz, die große Terz wieder in großen

und kleinen Ganzton usf. Das für die Harmonielehre zentrale Gebilde ist der Dreiklang (von den Lateinern *Trias harmonica* genannt), mit der reinen Quinte als Rahmenintervall und der Unterteilung entweder in (von unten nach oben) große und kleine Terz (Dur) oder kleine und große Terz (Moll).

### Erstes Kapitel: Die Dreiklänge

Dur- und Molldreiklang sind gleichwertig, gleichrangig. Zwar hat der Durdreiklang in der Obertonreihe der einfachsten Schwingungsvielfachen den Vorteil, vom Grundton = 1 schon als 4., 5., 6. Teilton in Erscheinung zu treten (also über C als  $c'$ ,  $e'$ ,  $g'$ ), während der Molldreiklang erst als 10., 12., 15., und zwar nicht über dem Grundton, sondern über dessen Terz ( $e''$ ,  $g''$ ,  $h''$ ) zu erklingen vermag. Aber gegen dieses Argument des „Theoriehansen“ Zelter, daß deshalb Dur vor Moll den Vorrang besitze, hat schon Goethe eingewendet, daß die Obertöne zwar eine hübsche Parallelbestätigung, aber nicht die Ursache des Phänomens seien, dieses sich vielmehr als eine menschliche, künstlerische Grunderfahrung aus sich selbst hinreichend rechtfertige. So ist es in der Tat, und es gibt zu denken, daß nicht nur außer den akustisch genauen, „reinen“ Dreiklängen die gleichschwebend temperierten der Klavierstimmung als praktisch gleichwertig benutzt werden (was man noch mit der Ungenauigkeit unseres Ohres entschuldigen könnte.) sondern daß — nach experimentellen Feststellungen von H. Stephani — sogar die pythagoreisch intonierten (also eigentlich unreinen) Molldreiklänge vom Ohr als „richtiger“ akzeptiert werden denn die „rein“ intonierten. Unsere Völkergruppe arbeitet also offenbar mit seelischen Urmodellen des Dur- und Molldreiklanges, die einigermaßen unabhängig von den genauen Zahlenproportionen sich verschiedenen sehr ähnlichen Klangrealitäten zuordnen, um damit die „Idee“ des Dur- wie des Molldreiklanges als sinnhaft verwirklicht anzuerkennen. Wir werden später sehen, daß selbst innerhalb der beiden reinen Dreiklänge je nach ihrer funktionellen Stellung zu Tonalität eine konsonantere und eine dissonantere Spielart ideell begegnen. Es gibt aber noch eine dritte und vierte Art: den verminderten und den übermäßigen Dreiklang. Der verminderte besteht aus ver-

minderter Quinte und darin zwei kleinen Terzen, z. B. in C-dur: h d f (kommt also auch diatonisch vor), der übermäßige aus übermäßiger Quinte und darin zwei großen Terzen, z. B. im harmonischen c-moll: es g h; in der Mehrzahl der Fälle entstehen sie allerdings durch die Alteration, d. h. chromatische Änderung ihrer Quinte, indem beim Molldreiklang die Quinte vermindert, beim Durdreiklang die Quinte zur übermäßigen erweitert wird, also z. B. c es ges und c e gis, oder cis e g und ces es g. Es ist wichtig, sich dieses Entstehen aus der diatonischen Norm der Stammstufen immer gegenwärtig zu halten, damit man zu richtiger Benennung und Schreibung der alterierten Dreiklänge und der Stufentöne überhaupt gelangt; ebenso wie c dis g kein Molldreiklang und c fes g kein Durdreiklang wäre, ist der verminderte Dreiklang nicht c es fis oder c dis fis, der übermäßige nicht c e as oder c fes as, auch nicht his e gis oder sonstwie zu schreiben. Es muß eben immer noch eine Terz und eine Quinte aus den Stammtönen des Dreiklanges erkennbar bleiben, also c g, c ges, c gis, c e, c es, es g, es ges, e g, e gis. (Andere Dreiklangs-Alterationen wie c es gis, c e ges, ces e gis usw. mögen vorderhand beiseite bleiben.)

1. Übung: Der Lehrer spiele die verschiedensten Dur- und Molldreiklänge (in hoher und tiefer Lage, dreistimmig eng und weit, vierstimmig oder mit mehrfachen Verdopplungen, arpeggiert und gebrochen, laut und leise, lang und kurz, in wechselnden Rhythmen) und lasse vom Schüler das Tongeschlecht bestimmen. Dann nenne er ihm (da das absolute Gehör hier nicht wichtig ist, vielmehr nur das relative geschult werden soll) den Grundton und lasse danach die andern Dreiklangsbestandteile namentlich benennen. Dann schlage der Lehrer einen Grundton an und lasse darüber den Dur- oder den Molldreiklang singen oder zur leeren Quinte die Dur- oder die Mollterz treffen.

NB.: Die populäre Hilfsvorstellung „Dur=fröhlich, Moll=traurig“ kann getrost mitverwendet werden; obige Varianten in der Darbietungsart wurden jedoch hauptsächlich deshalb gefordert, damit nicht der Schüler z. B. einen in hoher Lage forte gegebenen Molldreiklang für fröhlich, einen piano in der Tiefe gegebenen Durdreiklang für traurig hält. Er muß vielmehr lernen, unabhängig von Klangfarbe, Dynamik, Figuration usw. den Kernunterschied beider Phänomene sicher zu erkennen.

2. Übung: Der Lehrer spiele die verschiedensten Dur-, Moll-, übermäßigen und vermin-



derten Dreiklänge (auch sie alle verschiedenartig wie oben geboten) und lasse sie vom Schüler als solche bestimmen. Dann nenne er ihm zunächst den betreffenden Grundton innerhalb der C-dur-Reihe (also weiße Klaviertasten) und lasse danach die andern vielerlei Dreiklänge hinsichtlich ihrer Stufennamen feststellen (Reihenfolge von Dur, Moll, vermindert und übermäßig jedesmal wechseln!). Später können auch schwarze Tasten als Grundton gegeben werden. Dann schlage der Lehrer einen Grundton an und lasse darüber die vierlei Dreiklangsformen singen oder einen Zweiklang zum Dreiklang ergänzen. Sind mindestens zwei Schüler beisammen, so singe der Lehrer die Akkorde mit ihnen (oder bei mindestens drei Schülern lasse er sie von ihnen miteinander singen), auch zu Terzen die Quint.

NB.: Beim verminderten Dreiklang kann die Hilfsvorstellung vom „zusammengepreßten“, „gequetschten“, „verkümmerten“ Moll-dreiklang, beim übermäßigen die vom „auseinandergedehnten“, „sehnsüchtigen“, „hochstaplerischen“ Durdreiklang zweifellos mit-helfen (vgl. auch H. J. Moser, Allgemeine Musiklehre S. 65). Es wird sich ferner empfehlen, bei Darbietung der alterierten Dreiklangsformen manchmal auch die Auflösung zu bieten, um den Dissonanzcharakter zu betonen und die Bewegung des chromatisierten Intervalls zu zeigen, z. B. c es ges, des des f; oder c e gis, c e a; dann gebe man als Gegensatz auch c es fis, h d g oder c dis fis, h e g bzw. c e as, c e g oder c fes as, c es g und lasse danach, ohne noch auf das Wesen der betr. Akkorde einzugehen, aus der Auflösungs-harmonie auf die Rechtschreibung des betr. Spannungsklanges schließen. Diese Übungen sollten durch Wochen und Monate (auch noch repetierend bei höherem Fortschreiten) fortgesetzt werden, da sie unvergleichliche Sicherheit hinsichtlich des Leittondenkens, der Intervallvorstellung und der musikalischen Orthographie vermitteln.

## Zweites Kapitel: Verbindung zweier Dreiklänge

Die dauernde Wiederholung nur immer desselben Klanges, wie beim Glockengeläut oder dem „singenden Baum“ des orientalischen Märchens, wird von uns noch nicht eigentlich als Musik empfunden, obwohl auch sie — etwa zu Beginn von Wagners „Rheingold“ zwecks Schilderung der gleichbleibenden Farbe des Urstromwassers — gelegentlich auf weite Strecken vorkommen kann. Das Normale ist vielmehr die Verbindung wechselnder Akkorde als sinnvolles musika-

liches Geschehen. (Auch absichtliche Unverbundenheit beziehungsloser Klänge gegeneinander als Abbild des Kontrastes, zu Überraschungszwecken u. dgl. kommt gelegentlich vor, bleibt aber spezielle Ausnahme; z. B. in Bachs Matthäuspassion Rezitativ Nr. 15:

*Jesus.*

*Ei-ner un-ter euch wird mich ver-ra-ten.*

*Streichorchester*

*Evangelist.*

*NB! Und sie wur-den sehr be-trübt, ...*

*Cembalo*

*NB! (Schreckwirkung!)*

Beispiel 1

In der Regel wird man zwei Akkorde jedoch so miteinander zu verbinden suchen, daß die zwischen ihnen oder ihren Bestandteilen geltenden inneren Beziehungen deutlich zutage treten (wie Einzellaute sich zu Wortorganismen zusammenfügen), auch schon, weil Singstimmen oder Melodie-

instrumente als ihre Träger und Verwirklicher nur so die Möglichkeit haben, den Vorgang des Akkordwechsels auf dem einfachsten und nächsten Wege zu Klang werden zu lassen. Man wird zu diesem Zwecke vor allem zunächst immer fragen müssen, ob zwei Akkorde nicht gemeinsame Töne besitzen, und wird in diesem Falle diese als natürliche Bindeglieder unbeweglich miteinander verbinden, oder (wie man sagt) „den Ton oder die Töne liegen lassen“. Z. B. wenn c e g mit f a c oder mit g h d, mit e g h oder a c e verbunden werden soll, ferner mit d f a oder mit h d f (bzw. b d f)\*).



Beispiel 2

1. Dreiklänge, deren Baßtöne zueinander im Quint- (bzw. Quart-)abstand stehen (Quintverwandtschaft), haben einen Ton gemeinsam, solche mit Terz- (bzw. Sext-)abstand haben zwei Töne gemeinsam (Terzverwandtschaft), solche mit Sekund- (bzw. Septimen-)abstand haben keinen Ton gemeinsam (Sekundverwandtschaft).

NB.: Im letzten der drei Fälle könnte man den Begriff der Verwandtschaft überhaupt leugnen, eben weil sie keinen Ton gemeinsam haben; trotzdem wird später, bei Erörterung der harmonischen Kadenz, zu zeigen sein, daß auch Akkorde im Sekundabstand, z. B. Unter- und Oberdominante, miteinander durch diese Beziehung verwandt heißen dürfen. Daher sind selbst in dem Notenbeispiel Nr. 1 C-dur und b-moll sekundverwandt als Funktionen eines nicht in Erscheinung getretenen F dur, wengleich der Zusammenhang durch Lagen- und Klangfarbenwechsel sowie Pausentrennung möglichst weit aufgehoben worden ist.

\* Der Fall, daß c e g und cis e gis den Terzton gemeinsam haben (z. B. in Schuberts „Doppelgänger“), bleibe hier noch zurückgestellt.

2. Will man die gemeinsamen Töne liegen lassen und trotzdem auch den zweiten Akkord in Dreiklangslage auftreten lassen, so geht das meist nur dann unter Beibehaltung der einfachsten und nächsten Wege (Tonschritte) auch in den andern Stimmen, wenn man einen Dreiklangbestandteil verdoppelt, also statt drei Stimmen ihrer vier benutzt. Dabei wird sich der Grundton am besten als Prime oder Oktave verdoppeln lassen (über veränderte Verhältnisse bei dem verminderten Dreiklang der 7. Stufe wird noch zu reden sein), seltener die Quinte, am schlechtesten die Terz (zur Begründung s. S. 46).

3. Hinsichtlich der Wirksamkeit bieten obige Beispiele ein recht verschiedenartiges Bild: durch den gemeinsamen Bestand zweier Töne im Fall c) und d) ist die Fortschreitung vom einen zum andern Akkord gelinde, ja schwach; bei e) und g) ist sie durch die völlige Neuheit der eintretenden Töne sehr kräftig und überraschend, f) besitzt eine gewisse Mittelstellung, weil zwar die Töne neu sind, der verminderte Dreiklang aber in sich schwach und nicht schlußfähig wirkt. Am organischsten verlaufen die Fälle a) und b) dadurch, daß zwar durch einen gemeinsamen Ton der Zusammenhang offen am Tage liegt aber durch zwei neue Töne genug Neues und Frisches auftritt.

Außerdem beachte man in allen Fällen die Halbtonschritte: bei a) geht der Weg aus der Terz in die neue Oktave, reinigt sich also zielend in die Konsonanz höheren Grades — ein echter Leitton! Bei b) ist der Vorgang nur wenig schwächer: vom Grundton in die Terz ableitend, von wo man unschwer mit dem echten, zielenden Leittonschritt h—c in den Ausgangsakkord zurückkehren könnte. Dagegen findet im Fall c) ein Halbtonschritt überhaupt nicht statt, und in d) führt er zwar aus der Oktave in die Quinte, bleibt also hinsichtlich des Konsonanzgrades unentschieden, neutral — auch das ein Grund mehr, warum die Terzverwandtschaft nur schwache Fortschreitungen bietet. Gleichwohl war sie z. B. bei den Niederländern des 15. Jahrhunderts aus anderen Gründen hochbeliebt. Bei e) begegnet kein Halbtonschritt, bei g) führt er aus der Terz (nicht übel) in die Quinte — deshalb wirkt g) auch kräftiger als e), bei f) führt er zwischen zwei Grundtönen von c nach h, wobei die außerordentliche Ähnlichkeit zwischen Fall f) und

b) offenbar wird — wir werden später sehen, daß f) überhaupt nur einen unvollkommenen Seitenfall von b) darstellt.

3. Übung: Der Lehrer spiele die Fortschreitung von einem Dur-Dreiklang zu einem andern in verschiedensten Lagen, Verdoppelungen, Crescendo und Decrescendo, bald von c, bald von beliebigen andern Stufen aus, und lasse den Schüler beurteilen, ob es sich um eine Quint-, Terz- oder Sekundverwandtschaft handelt (die Beachtung der untersten Stimme hilft besonders); dann gebe er ihm den Ausgangsakkord bekannt und lasse ihn danach den zweiten Akkord nennen. Auch lasse er ihn von einem Dreiklangsbestandteil aus den zweiten Akkord mitsingend erreichen (auf Abwechslung in der Wahl der Oberstimme ist zu achten, damit wirklich der Harmoniewechsel als solcher erfaßt und nicht vielleicht durch melodische Vorgänge irreführend ersetzt wird). Dieselbe Übung ist, wenn als reiner Hörvorgang im mündlichen Verfahren sicher erfaßt, auch als schriftliches Musikdiktat zu wiederholen und zu festigen.

Dieselben Akkordverbindungen sind nunmehr von einem Molldreiklang aus vorzunehmen, zum deutlichsten Vergleich etwa von c-moll, das man als „Variante“ mit C-dur gehörmäßig zu vergleichen gebe — der Wechsel beider ist keine Fortschreitung, sondern könnte höchstens als „Primverwandtschaft“ mit drei gemeinsamen Tönen, von denen nur einer durch Spaltung der Stammstufe variiert, aufgefaßt werden. Es ergibt sich also:

h)                      i)                      k)                      l)                      m)

n)                      o)                      p)                      q)                      r)

Beispiel 2 a