

Harmonisierung der Theorien zwecks Relativierung der Tonalität

Carl Dahlhaus

Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität

Kassel 1968

Betrachtung der Tonalität unter dem Blickwinkel ihrer Vergänglichkeit

Carl Dahlhaus beschäftigt sich mit der Entstehung der Tonalität, also mit dem Übergang vom mittelalterlichen, auf einem Rezitationston beruhenden Prinzip der Modalität zu jenem harmonischen Prinzip, auf dem die neuzeitliche Musik beruht. Allerdings resultiert die Darstellung des Übergangs zur Tonalität weniger auf den Beobachtungen, die in der Untersuchung gemacht und erwähnt werden, als auf einer ganz bestimmten historischen Betrachtungsweise. Dahlhaus selbst demonstriert seine Auffassung an einem einfachen Beispiel:

"Eine große Terz kann erstens als unmittelbar verständliche, nicht reduzierbare Konsonanz, zweitens als Ditonus, als Zusammensetzung von zwei gleichen Ganztönen, und drittens als Distanz, deren Maßintervall der Halbton bildet, aufgefaßt werden. Die erste Bedeutung ist in der tonalen Harmonik, die zweite in der Klangtechnik des 14. und 15. Jahrhunderts, die dritte in 'Kompositionen mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen' verwirklicht oder intendiert." (S. 52)

In der Tat sind diese unterschiedlichen Vorstellungen von der Terz nicht bloße Deutungen, sondern maßgebliche Grundlage für die praktische Behandlung der Töne. Der 'modale' Ganzton ist aus zwei Quinten, der Ditonus also aus vier Quinten errechnet, so dass die mittelalterliche Terz mit dem Schwingungsverhältnis 81:64 um 81:80 größer ist als die 'tonale' Terz, die mit $5:4 = 80:64$ bestimmt wird. Aber nicht dieser Unterschied in der Intonation, von dem die menschliche Wahrnehmung durchaus abstrahieren kann, ist an den musikalischen Konsequenzen das Wesentliche und Auffallende, sondern die zugehörige Behandlung der Terz entweder als 'imperfekte Konsonanz' oder als Bestandteil von Dur- und Mollklängen. Für Dahlhaus sind diese Auffassungen wegen ihrer praktischen Auswirkungen jeweils 'sinnvoll' und daher völlig gleichberechtigt:

"Die Anzahl sinnvoller Auffassungen der großen Terz ist eng begrenzt ... Der Inbegriff sinnvoll möglicher Auffassungen aber ist die 'Natur der Sache'." (S. 53)

So geht Objektivität: Die einen denken so, die anderen denken so. Dass auf Basis des kultischen Sprechgesangs die harmonische Fundierung des Tonsystems reine Spekulation ist; dass der Fehler der alten Bestimmung der Terz überhaupt erst auffallen kann, wo sich eine mehrstimmige Musik mit dem Problem von

Missklängen herumschlägt; dass schließlich die Abweichung von den Kirchentönen im Mittelalter unter Strafe steht; diese Argumente kann sich Dahlhaus nur als Rechtfertigung der Ideologie von einer 'natürlichen' Begründung der Tonalität vorstellen, wie sie von Riemann behauptet worden ist:

"Hugo Riemann konstruierte einen Gegensatz zwischen 'natürlicher' Dur-Moll-Tonalität und 'künstlicher' Modalität, die sich als das Artifizielle bestätigte, indem sie das 'Natürliche' unterdrückte und zum 'Vulgären' herabsetzte." (S. 232)

Der Unsinn einer von der Natur 'vorgegebenen' oder 'gewollten' Tonalität ist für Dahlhaus nicht schon mit dem Hinweis erledigt, dass die Tonalität Merkmal eines Geistesproduktes ist. Dahlhaus beruft sich stattdessen lieber auf die Meinung von Historikern, deren Autorität er durch ihre Vorbehalte gegen systematische Erklärungen verbürgt sieht:

"Riemanns These wurde aber von Historikern und Ethnologen, die den Systemzwang scheuten, als empirisch unbegründbar verworfen." (S. 7)

Dahlhaus schlägt sich in seiner Geschichtsauffassung auf die andere Seite einer verkehrten Alternative, in der sich die Musikwissenschaft seit eh und je herumtreibt. Er greift ein Zitat von Helmholtz auf, der die Tonalität (im Unterschied zur angeblich 'physiologisch' begründeten Konsonanz) für eine *"Konsequenz ästhetischer Prinzipien"* (S. 51) hält. Gemeint ist damit nicht, dass die Tonalität ein Prinzip ist, das auf ästhetischer Konsequenz beruht, also auf dem Interesse am Klangerlebnis, das im Mittelalter im Namen von Devotion und Opferhaltung bekämpft wird; vielmehr wird behauptet, modale und tonale Musik würden jeweils auf verschiedenen ästhetischen Prinzipien beruhen. Die Verschiedenheit der Musik 'beweist' dann tautologisch die Verschiedenheit dessen, was zu einer bestimmten Zeit als schön gilt. Schönheit ist demnach keine objektive Gegebenheit, zu der modale und tonale Musik nur verschiedene Stellungen einnehmen, sondern selbst etwas sehr Subjektives. Beweis: Früher hat man andere Musik gehört. An den Durchsetzungsproblemen der ersten Ansätze von Tonalität hat Dahlhaus daher auch keinerlei theoretisches Interesse. Er erwähnt sie nebenbei, um den Zeitpunkt des Übergangs näher zu bestimmen: Die von Henricus Glarean im Jahre 1547 eingeführten Modi 'äolisch' und 'jonisch' sollten erste tonale Anklänge in der damaligen Musik im System der Kirchentonarten integrieren. Allerdings waren diese Vorformen von Dur- und Moll-Tonleitern keineswegs geduldet und zwangen die Komponisten zu Vorsicht und Konspiration:

"Der äolische Modus aber galt im Mittelalter als illegitim. Um die Melodie dem Oktoechos einzufügen, mußte man sie entweder als hypophrygisch oder als hypodorisch rubrizieren ... Um das Chroma fis zu verbergen, notierte man sie mit der Finalis a statt e. (Einzig im Antiphonar von Lucca ist sie mit der Finalis e überliefert, und der Ton fis ist ausgelassen.)" (S. 236) "Andererseits ist es keine gleichgültige Äußerlichkeit, daß die Notierung in dem Petrucci-Druck von 1503, der als authentisch gelten darf, den Schein wahrt, der Modus sei hypolydisch." (S. 239 f.)

Derartige historische Fakten hindern Dahlhaus nicht daran, die mittelalterlichen *Vorschriften* der modalen Musik mit den harmonischen *Gesetzen* der tonalen Musik – und übrigens auch mit den antiharmonisch inspirierten *Rezepten* der atonalen Musik – zu verwechseln und unter dem harmlos klingenden Titel *'Regeln'* in einen Topf zu werfen. Ohne *'Regeln'* kann er sich Musik nicht vorstellen. Mit der Rede von einer *'Kadenzregel'* tut er so, als habe die Tonalität noch eine andere Grundlage als den Spaß an der Harmonie und als enthalte die Kadenz ein Moment des Konventionellen ähnlich einer Rechtschreibregel. In dieser Hinsicht teilt Dahlhaus die Sichtweise moderner Komponisten, dass die tonale Musik dem Zeitgeschmack des 17. bis 19. Jahrhunderts entspreche, also historisch längst erledigt wäre, wenn sich der heutige Zeitgeschmack endlich einmal an die atonale Musik gewöhnen würde. Dahlhaus betrachtet die Entstehung der Tonalität also ganz im Sinne des Fortschrittsglaubens dieser Komponisten, die sich um Aufmerksamkeit für ihre sinnträchtigen Tonbasteleien bemühen. Entsprechend betrachtet er die Zwölftontechnik (*'Dodekaphonie'*) als notwendige Lösung eines Problems, an dem die tonale Musik angeblich krankt:

"In der tonalen Harmonik des 17. bis 19. Jahrhunderts ist die 12stufige gleichschwebende Temperatur keine adäquate akustische Darstellung des diatonisch-chromatisch-enharmonischen Systems, sondern ein bloßer Kompromiß, der die Widersprüche zwischen auseinanderstrebenden Tendenzen im Tonsystem verdeckt. In der Dodekaphonie aber wird die Temperatur zum lückenlosen Abbild des Systems; die Differenz zwischen der musikalischen Struktur und der akustischen Außenseite ist aufgehoben." (S. 170)

Der gleichschwebenden Temperatur, die sich zur Realisierung der harmonischen Verhältnisse zwischen den Tonarten als sehr passend erwiesen hat, dichtet Dahlhaus eine harmonische Unangemessenheit an. Völlig passend und widerspruchsfrei erscheint ihm hingegen die *antiharmonisch* inspirierte Verwendung der zwölf Töne, die demnach erst in der Zwölftontechnik ihr harmonisches Innenleben entfalten können!

Methodische Bemühungen um die Auflösung von Gegensätzen zwischen Theorien

Dahlhaus teilt zwar die verkehrte Sichtweise der modernen Komponisten, wenn er von der tonalen Musik in der Vergangenheitsform spricht, verwahrt sich aber gegen die einfältige Abstraktion, welche von diesen Komponisten als Definition der Tonalität in Umlauf gebracht worden ist:

"Um nicht von 'Atonalität' sprechen zu müssen, dehnt man den Tonalitätsbegriff, bis er nichts anderes besagt, als daß Töne einen Zusammenhang bilden und nicht beziehungslos nebeneinanderstehen." (S. 18)

Ein bisschen Unterscheiden muss schon sein, wenn der Übergang von der modalen zur tonalen Musik untersucht werden soll. Den Theoretikern der Tonalität ist jedoch die von Dahlhaus bevorzugte, historisch relativierende Betrachtungs-

weise völlig fremd, denn sie betrachten die tonale Musik als Musik schlechthin. Diese korrekte Einsicht ist übrigens das, was Dahlhaus mehr stört als ihre verkehrte – nämlich naturmystische – Begründung. Bei jenen Theoretikern will sich Dahlhaus aber bedienen, um eine gehaltvollere Vorstellung von Tonalität zu gewinnen. Dabei zeigt sich die Schwierigkeit, dass es in der Fachliteratur *divergierende* Auffassungen darüber gibt, wann und wie sich der Übergang zur tonalen Musik abgespielt haben soll. Dahlhaus bemerkt die Abhängigkeit dieser Auffassungen von den zugehörigen Vorstellungen über die Tonalität, so dass er sich auch mit den einschlägigen Theorien befassen muss. Was ihm angesichts dieser Sachlage nötig erscheint, ist jedoch nicht eine theoretische *Klärung* in der Frage der Tonalität, sondern eine *Vermittlung der Gegensätze* der vorgefundenen Theorien. Er geht weder davon aus, dass eine dieser Theorien korrekt (oder verkehrt) sei, noch davon, dass eine korrekte Theorie erst entwickelt werden müsse. Die divergierenden Theorien sollen zum Konvergieren gebracht werden, so dass sich ihre Gegensätze in Wohlgefallen auflösen. Das passiert allerdings nur, wenn die Theorien auf das 'verzichten', was sie von anderen Theorien trennt. So ganz nebenbei muss dann auch das ausgeräumt werden, was die Theorien von der Auffassung trennt, dass die Begriffe der tonalen Musik nur für 300 Jahre Gültigkeit beanspruchen dürfen.

"Einerseits ist es notwendig, die Theorien, die sich als Systeme der Musik schlechthin präsentieren, in ihrer Geltung einzuschränken, so daß sich aus ihnen historische Kriterien gewinnen lassen. Andererseits muß versucht werden, die Widersprüche zwischen den Theorien aufzulösen." (S. 7)

In der tonalen Musik eine historische Errungenschaft zu sehen, ist für Dahlhaus so etwas wie eine historiographische Anmaßung. Theorien, die in dieser Musik nicht bloß eine vorübergehende Mode sehen, kann er nichts abgewinnen, vor allem keine 'historischen Kriterien', deren Anwendung er einer unvoreingenommenen Betrachtung der Musikgeschichte entschieden vorzieht.

Wenn Dahlhaus sich daran macht, zwischen den einschlägigen Theorien zu vermitteln, ist es keineswegs so, dass er die Unterschiede einfach ignoriert. Er kümmert sich ganz im Gegenteil beständig und mit Eifer um die Unterschiede, streicht sie heraus, bauscht sie nicht selten gar zu 'schroffen' Gegensätzen auf, und das nur, um sie einer Deutung zu unterziehen, durch die sich ihr Antagonismus als bloßer Schein erweisen soll. Man soll geradezu eine deutliche Vorstellung von den scheinbar 'unüberbrückbaren' Gegensätzen erhalten, um dann in den Genuss einer überbrückenden Sichtweise zu kommen, mit der Dahlhaus das Trennende aus der Welt schafft.

In diesem Zusammenhang werden dann Theorien ganz neu betrachtet: Das Prinzip der Akkordumkehrung wurde erst im 17. Jahrhundert entdeckt. Erst damals war die Tonalität genügend entwickelt, um die Erkenntnis reifen zu lassen, dass Töne im Oktavabstand harmonisch identisch sind. Zarlino, dem diese Sache im 16. Jahrhundert noch nicht klar war, kann dann aber laut Dahlhaus nicht ein-

fach falsch gelegen haben. Seine Darstellung der Harmonien muss vielmehr mit der späteren Entdeckung 'vermittelt' werden:

"Der Widerspruch zwischen Zarlinos Charakteristik der Zusammenklänge und dem Prinzip der Oktaväquivalenz scheint unauflösbar zu sein. Dennoch ist der Versuch, zu vermitteln, weder überflüssig noch vergeblich ... Gruppieren man die Zusammenklänge in 'stabile' und 'labile', so zeichnet sich die Möglichkeit eines Ausgleichs zwischen Zarlinos Charakteristik und dem Prinzip der Oktaväquivalenz ab ..." (S. 212 f.)

Der Blickwinkel, unter dem Dahlhaus die Musiktheorien betrachtet, ist ganz und gar bestimmt von seinem methodischen Engagement. Selbst wenn er scheinbar ganz harmlos über diese Theorien spricht, begutachtet er an ihnen das Potential zu ihrer Relativierung. Letzteres kommt einer Theorie immer zugute und sichert ihr die Anerkennung ihres eigentlichen Anliegens; aber dafür muss die Theorie auch etwas abgeben und sich vorbuchstabieren lassen, worauf es eigentlich bei ihr ankommt:

"Allerdings kann – im Unterschied zur Stufentheorie – die Funktionstheorie auf die Voraussetzung, daß der Dreiklang als Akkord, als unmittelbar gegebene Klangeinheit, begriffen sein muß, verzichten, ohne ihren Sinn zu verlieren. Sie braucht nur zu fordern, daß die Töne ein System bilden, das erstens auf den Tonverwandtschaften der Quinte und der großen Terz beruht und zweitens auf einen Mittelpunkt bezogen ist." (S. 76)

Die Vergleicherei zwischen den Theorien ist zwar alles andere als das Entwickeln einer Theorie, wird aber von Dahlhaus durchaus so genommen, als ob im Ergebnis dieser Verfahrensweise so etwas wie eine Theorie herausspringen würde. Er wendet dazu einen ganz einfachen Trick an. Er überschreibt den ersten Abschnitt, in dem er die Theorien aneinander relativiert, mit *"Theorie der harmonischen Tonalität"*. In diesem Abschnitt steht dann zum Beispiel im Plural:

"Theorien der tonalen Harmonik sind Versuche, zu begründen, warum Akkorde einen Zusammenhang bilden, der eine Tonart ausprägt." (S. 29)

Vom zweiten Abschnitt an ist plötzlich im Singular von *der* Theorie der tonalen Harmonik die Rede. Jetzt gibt es sie plötzlich, und er kann sich sogar auf sie berufen:

"... denn die Theorie der tonalen Harmonik behauptet nicht, dass ..." (S. 58)
"Nach der Theorie der tonalen Harmonik sind die Intervallfolgen Fragmente von Akkordfolgen ..." (S. 60) usw.

Affirmation der musiktheoretischen Widersprüche und Gemeinplätze

Was bei dem Bestreben nach Auflösung von Widersprüchen zwischen den Theorien auf jeden Fall abfällt, ist die kritiklose Anerkennung sämtlicher theoretischer Fehler, in denen die Theorien übereinstimmen. Ein ganz grundlegender

Fehler der Musiktheorien besteht darin, dass sie immerzu in Widerspruch geraten zu ihrer vorausgesetzten Bestimmung der Tonart durch Tonika, Dominante und Subdominante. *"Die Stufentheorie beruht auf dem Gedanken, daß Akkorde eine Tonart konstituieren, weil deren Skala das Material bildet, aus dem sie bestehen."* (S. 29) Mit der Skala unterstellt sie jedoch schon die Tonart, die sie aus den Akkorden erklären will. *"Die Funktionstheorie vermeidet den Widerspruch, an dem die Stufentheorie krankt, indem sie die Skala nicht als Voraussetzung und tragenden Grund der Tonart, sondern als Resultat einer Zerlegung der Funktionsakkorde begreift."* (S. 145)

Die Funktionstheorie aber setzt ihrerseits die Skala voraus. Sie begreift die Töne von Tonika, Dominante und Subdominante nicht als das *Material, aus dem* alle anderen Akkorde bestehen, sondern unterstellt ein *Repräsentationsverhältnis* dieser Akkorde zu Tonika, Dominante und Subdominante. Sofern die Töne dieser Akkorde nicht mit dem jeweils angeblich 'gemeinten' Hauptakkord übereinstimmen, stammen sie dann nach dieser Theorie nicht aus einem anderen Hauptakkord, sondern sind verschoben. Liegen sie um einen Halbton höher oder tiefer, dann 'vertreten' und 'bedeuten' sie einen 'ursprünglichen' Ton, nur weil der auf der gleichen Stufe liegt. Liegen sie auf einer benachbarten Stufe, dann gilt das gleiche, nur weil die Stufen benachbart sind. Die Skala wird dann eben doch wieder als Voraussetzung für die Bestimmung der Akkorde unterstellt. Die Funktionstheorie ist so sehr auf die Stufen fixiert, dass sie normalerweise den Wechsel der Tonart, der sich über die Veränderung von Stufen bemerkbar macht, leugnet, weil sie die auf solchen Stufen liegenden Töne ja nur als Vertreter von 'ursprünglichen' Tönen kennen will, so dass ihre Bestimmung der *gespielten* Tonart weitgehend mit dem zusammenfällt, was man praktischerweise einem Musikstück als Tonart *vorzeichnet*.

Dieses Verfahren leuchtet Dahlhaus nicht an jedem Beispiel ein:

"Die Symmetrie des Systems der Funktionsakkorde fordert als Analogon zu den 'Leittonwechselklängen' der Tonika und der Subdominante den der Dominante. Der h-moll-Akkord in C-dur – der 'Leittonwechselklang der Dominante' – fällt aber aus der diatonischen Skala heraus und legt, sofern der Ton fis keine flüchtige Wechselnote ist, die Vorstellung eines Tonartwechsels, einer Modulation nach G-dur, nahe. Daß der 'Leittonwechselklang der Dominante' ein Bestandteil der Tonart sei, ist eine Fiktion aus Systemzwang." (S. 145)

Dahlhaus sieht den Fehler aber nicht in der systematischen Unterstellung eines Repräsentationsverhältnisses zu Tonika, Dominante und Subdominante, das er vielmehr anerkennt, sondern im fehlenden Kompromiss mit der Stufentheorie, bei der dieses Problem nicht besteht. Er kritisiert also die Funktionstheorie nicht als Theorie, die durch die Bestimmung von Akkorden unter Zuhilfenahme der Tonleiter ihrem eigenen Ausgangspunkt widerspricht und die Ableitung der Skala fallen lässt, sondern begrüßt umgekehrt den von ihm für notwendig gehaltenen Rückfall sogar triumphierend als Eingeständnis der Funktionstheorie, dass

sie eben auch der Stufentheorie ein musiktheoretisches Mitspracherecht einräumen müsse:

"Der Tonart als geschlossenem Akkordbestand muß also außer dem funktionalen ein 'materiales' Prinzip zugrundeliegen, das erklärt, warum der h-moll-Akkord aus der Tonart herausfällt, obwohl die Funktionstheorie ihn postuliert ... Und das 'materiale' Prinzip kann in nichts anderem als der Skala – der Diatonik – bestehen. Auch die Funktionstheorie ist also, um die Geschlossenheit des Akkordbestandes erklären zu können, gezwungen, die Skala vorauszusetzen."(S. 146)

Die Formen, in denen die Funktionstheorie tatsächlich die Skala voraussetzt, bemerkt Dahlhaus nicht. Das 'materiale' Prinzip, das er bei der Funktionstheorie vermisst, ist eigentlich auch nicht das Prinzip der Skala. Die Tonleiter ist nur die schematisierte Form des Tonhöhenvergleichs zwischen den Tönen eines aus Tonika, Dominante und Subdominante gebildeten Tonbestands. Dieser Tonbestand enthält das vollständige 'Material', das den übrigen Akkorden, der Tonart und der Skala zugrunde liegt. Die Wahrheit liegt also nicht in der Mitte zwischen Funktionstheorie und Stufentheorie, sondern in der Kritik an den unterschiedlichen Varianten desselben Fehlers, nämlich der Unsitte, die melodische Anordnung der Töne bei der Betrachtung der Harmonien als deren Grundlage vorauszusetzen. Mit seiner Manie der Eheanbahnung zwischen den Theorien affirmiert Dahlhaus *"den Widerspruch, an dem die Stufentheorie krank"* (S. 145) und empfiehlt ihm der Funktionstheorie, die diesen Unsinn allerdings schon in eigenen Ausformungen und aus eigener Kraft hinkriegt.

Von den vielen Varianten, *"die Skala vorauszusetzen"*, ist auch diejenige ein Gemeinplatz der Musikwissenschaft, die unter dem Titel 'Leitton' diskutiert wird. Grundlage für dieses Konstrukt ist das der Tonalität innewohnende Verhältnis von harmonischer Spannung und Entspannung. *"Subdominante und Dominante bilden in der tonalen Harmonik einen Kontrast, der die Tonika als Vermittlung und Ausgleich fordert."* (S. 64) Die Auflösung in die Tonika wird jedoch gewöhnlich nicht ihrer harmonischen Charakteristik nach betrachtet, sondern an den melodischen Formen aufgesucht, in denen die Stimmen fortschreiten. Da die dominantische Terz einen Halbton vom tonischen Grundton entfernt ist, mündet der Halbtonschritt oft in einer harmonischen Entspannung. Diese Beobachtung ist für die Musikwissenschaft Anlass zur Mystifizierung des Tons, der dem Halbtonschritt vorausgeht. Unter dem Titel 'Leitton' wird ihm die magische Kraft zugeschrieben, den kommenden Halbtonschritt zu bewirken. Der Leitton soll ein Ton sein, der zu einem anderen Ton hinstrebt, und zwar aufgrund der geringen Distanz zu ebendiesem Ton. Die Distanz unterstellt aber schon jenen Ton, der als 'Zielton' angeblich eine Folge des im Leitton versteckten Strebens sein soll. Damit hat der Leitton in dem Halbtonschritt, den er zu vollführen tendiert, zugleich den Grund seiner Tendenz. Dass sich am Leitton, jenem Phantom, das einer Tautologie entspringt, dann ein Streit entzündet, ob er in der harmonischen Spannung der Kadenz begründet sei oder diese Spannung umgekehrt begründe, ist eigentlich eine Absurdität. Nicht so für Dahlhaus. Auch hier versucht er zu schlichten:

"Unleugbar ist der Leitton eines der konstitutiven Momente der Kadenz; ... Die 'Erklärung der Leittonspannung aus Dominantwirkung' ist nach Kurth 'verkehrt'; sie vertausche Ursache und Wirkung. Doch zielt erstens der Versuch einer kausalen Interpretation ins Leere. Die Leitton Tendenz ist ein Teilmoment der Dominantwirkung, die in der Korrelation zwischen Leittonschritt, Quintfall und Septdissonanz begründet ist. Und ein Teilmoment ist nicht Ursache des Ganzen, zu dem es gehört, sondern konstituiert sich erst im Ganzen als das, was es ist, so wie umgekehrt das Ganze aus der Wechselwirkung der Teilmomente hervorgeht." (S. 38)

Ein bisschen Geschwafel über Wechselwirkung, Teil & Ganzes usw. ist immer gut, wenn an den Fiktionen der Musikwissenschaft nur noch ihre Einbettung in den Fundus wissenschaftlicher Dogmen interessiert, und das möglichst unter Vermeidung von Streit um logische Zusammenhänge.

Exekution einer "historischen" Betrachtungsweise an den historischen Fakten

Das Substrat der wissenschaftlichen Friedensbemühungen ist ein Konglomerat von Vorstellungen, die als 'historische Kriterien' in Anschlag gebracht werden, um die Entstehung der Tonalität zu charakterisieren. Die Frage ist dann, ob die Fiktionen der Musikwissenschaft, die Dahlhaus für bare Münze nimmt, bereits bei der modalen Musik Anwendung finden können oder erst bei der tonalen Musik. Das kann so oder so entschieden werden. Im Falle der 'Leittonwirkung' handelt es sich um ein fortwährendes 'Phänomen', bei dem sich nur die 'Begründung' ändert:

"Die Begründung der Leittonwirkung geht von der imperfekten Konsonanz an die tonalen Funktionen über; der Leittoncharakter wird aus einem klanglich zu einem tonal fundierten Phänomen." (S. 168)

Beim Konstrukt der tonalen Funktionen, wonach Zusammenklänge auf geheimnisvolle Weise etwas anderes 'repräsentieren' als die in Erscheinung tretenden Töne, handelt es sich dagegen um eine Neuheit der tonalen Musik:

"Die Unterscheidung zwischen dem Zusammenklang als Erscheinung und dem, was er repräsentiert, ist im 15. Jahrhundert gegenstandslos." (S. 80)

Bei diesem Urteil macht es sich Dahlhaus wirklich nicht leicht, denn er sieht auch in der Repercussa eine verkappte 'Funktionsbezeichnung':

"Die Vorstellung einer Funktion, die von der Substanz, durch die sie repräsentiert wird, abgehoben werden kann, war dem musikalischen Denken des 16. Jahrhunderts ... fremd. In der modalen Mehrstimmigkeit sind die Funktionen von den Positionen nicht zu trennen ... Zwar ist 'Repercussa' ursprünglich eine Funktionsbezeichnung. Die Bedeutung der Repercussa, einerseits Rezitationston und andererseits Widerpart zur Finalis ... zu sein, ist aber in der Mehrstimmigkeit ausgehöhlt" (S. 191)

Die Art, wie Dahlhaus hier über den Rezitationston spricht, ist symptomatisch für seine Darstellung der modalen Musik überhaupt. Mit der Charakterisierung der Repercussa als 'Funktionsbezeichnung' bringt er sie in die Nähe der Funktionstheorie, als ob sie etwas mit der Fiktion zu tun hätte, dass ein Ton einen andern Ton 'bedeuten' soll. Er abstrahiert von ihrer wirklichen Funktion und bringt sie mit allem Möglichen in Verbindung, nur nicht damit, dass die Bestimmung durch einen Rezitationston überhaupt *das* grundlegende Merkmal ist, in dem sich die modale Musik von der tonalen unterscheidet. Stattdessen führt er zur Erläuterung des Begriffs der modalen Musik zufällige Äußerlichkeiten an, die nur mit der Etymologie des Begriffs und mit der europäischen Form der modalen Musik etwas zu tun haben. In seiner Darstellung der Entstehung der Tonalität kommt der prinzipielle Unterschied zwischen Sprechgesang und Musik im eigentlichen Sinne und die Emanzipation der Musik aus dem kultischen Ritus überhaupt nicht vor. Das ist genau so, als würde man die Entstehung der Wissenschaften darstellen wollen, ohne ihre Loslösung vom religiösen Denken zu erwähnen. Die Ignoranz gegenüber den historischen Realitäten ist die notwendige Konsequenz einer 'historischen' Betrachtungsweise, die nur eines im Sinn hat: jede auch noch so unentwickelte Art von Musik als ihrer Zeit angemessen zu hofieren. Aus einer historischen Errungenschaft der Neuzeit, der Tonalität, wird dann eines von vielen möglichen musikalischen Prinzipien, die kommen und gehen wie eine Mode. Um dieses Vorurteil zu bebildern, muss man in der Tat über die Tonalität ebenso wenig wissen wie über Vorgeschichte, Grund und Ablauf ihrer Entstehung.