

T.15 *ben pronunziato* *Più animato a capriccio*

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The piece is marked 'T.15 ben pronunziato' at the beginning and 'Più animato a capriccio' towards the end. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Dynamic markings include 'p' (piano), 'mf' (mezzo-forte), and 'rfs' (ritardando). There are also performance instructions like 'agitato' and '5' (fingerings). The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

[Nach: Franz Liszt, *Musikalische Werke*, Leipzig 1907-1936, Band II, 2., S. 200.]

## Musikalische Form als ein psychologisches und ästhetisches Problem\*

von Peter Faltin, Frankfurt a. M.

### 1. *Musikalische Form und musikalisches Material*

1.1 Musikalische Form ist in der Dimension der Zeit ästhetisch sinnvoll gestaltetes Klangmaterial.

1.2 Material ist alles, was der Wahrnehmung zugänglich ist, „*was geformt wird . . . , womit die Künstler schalten*“<sup>1</sup>. Gehört jede Tonfolge dem Bereich des Materials an, so entscheidet erst ihre Auffassung – etwa als Motiv oder als zusammenhangloser Ablauf – über den ästhetischen Sinn dieses Materials, also darüber, als was es wahrgenommen wird. Der ästhetische Sinn des geformten Materials ist erst das Ergebnis einer Konfrontation zwischen extern bedingten Erwartungen an ein musikalisch Sinnvolles und dem wahrgenommenen Material. Das geformte Material ist einerseits mehr als ein Physikalisches, weil es unumgänglich als etwas wahrgenommen werden muß, will es ein Ästhetisches sein; andererseits ist es aus sich heraus noch kein Ästhetisches, da sein Sinn nicht ausschließlich von seiner physikalischen Beschaffenheit abhängt, sondern durch die vorhandenen Kategorien des ästhetischen Bewußtseins geprägt wird. Diese Kategorien stellen die Regeln der ästhetischen Formung dar. Demnach ist das Material weder „qualitätslos“, noch ist es in seinem

\* Die folgenden Thesen gehen zum Teil zurück auf das einleitende Kapitel des Buches *Phänomenologie der musikalischen Form* (Wiesbaden 1979), das 1973 geschrieben wurde, ergänzen es jedoch wesentlich, fügen neue Thesen hinzu und setzen neue Akzente.

<sup>1</sup> Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (*Gesammelte Schriften* VII), Frankfurt 1970, S. 222.

ästhetischen Sinn restlos aufgehoben. Die Tatsache, daß eine Akkordfolge – eine zunächst bloß akustisch gegebene Reizstruktur – als etwas (etwa als funktionale Kadenz) aufgefaßt wird, weist auf das Ausmaß der sinngebenden Rolle des Subjekts im Prozeß der ästhetischen Wahrnehmung hin. Das Material hört auf, bloßer physikalischer Reiz zu sein, sobald es als ein Gehörtes zu ästhetisch sinnvollen Zusammenhängen verarbeitet wird; zugleich bildet jedoch seine akustische Substanz die unerläßliche Voraussetzung einer solchen ästhetischen Verarbeitung. In dieser doppelten Verankerung spiegelt sich das dialektische Wesen des musikalischen Materials wider.

1.3 Die Zeit ist kein passiver und neutraler Spielraum, in dem das Material lediglich verweilt, sondern die substantielle Kategorie, mittels derer das Material erst zur Musik wird. Das ungestaltete Klangmaterial, das sub specie seiner physikalischen Beschaffenheit nicht außerhalb der Zeit zu existieren vermag, wird erst durch die Zeit und in der Zeit zu einem strukturierten, d. h. zu einem als mehr oder weniger sinnvoll wahrnehmbaren Gebilde. Zugleich wird auch die an sich amorphe Zeit erst durch ihre Strukturierung durch das Material überhaupt wahrnehmbar. Musik ist nicht nur gestalteter Klang, sondern auch strukturierte Stille. Sie spielt sich nicht in einer passiv dahinfließenden Zeit ab, sondern entsteht als Ergebnis einer gestörten Gleichmäßigkeit der an sich gestaltlosen Zeit; sie ist – um mit Schelling<sup>2</sup> zu sprechen – nicht in der Zeit, sondern „hat sie in sich selbst“.

1.4 Die Wechselwirkung zwischen Zeit und Material wird als Innenbewegung der Form, als ein fortschreitender Prozeß der Gestaltung wahrgenommen. Dieser „*innere Gang der Musik*“<sup>3</sup> ist kein einfaches Dahinfließen der Klänge in der „fließenden“ Zeit, sondern das Ergebnis eines Zusammenwirkens der unterschiedlich miteinander verbundenen horizontalen, vertikalen und klanglichen Aspekte des Materials. Die hieraus entstehende innere Dynamik der Form ist keine Funktion der objektiven Zeit – nicht jede langsame Musik wird unbedingt als statisch erlebt –, sondern eine Funktion der durch das zeitgestaltete Material entstandenen Beziehungen, die mehr sind als nur eine sukzessive Anordnung des Materials in der Zeit.

1.5 Da das Klangmaterial unumgänglich die Leere des homogenen Zeitablaufes durchdringt, aktiviert es die Zeit und wird selbst durch sie gestaltet. Die einzig greifbaren, jedoch nur im Erleben feststellbaren Produkte der Wechselwirkung zwischen Zeit und Material sind die wahrgenommenen Beziehungen zwischen den materiellen Elementen, durch die sich diese Wechselwirkung offenbart. Beziehungen sind jedoch auf das Material, aus dem sie gebildet werden, nicht restlos reduzierbar. Sie sind kein physikalisches Artefakt, sondern ein geistiges Phänomen. Gestalten heißt nicht nur Beziehungen bilden, sondern unumgänglich in Beziehungen sein. Eine Beziehung ist also für das wahrgenommene Material nicht akzidentell, sondern

<sup>2</sup> F. W. J. von Schelling, *Philosophie der Kunst (Schellings sämtliche Werke)*, Stuttgart und Augsburg 1859 (Nachdruck Darmstadt 1966), S. 137.

<sup>3</sup> C. Dahlhaus, *Analyse und Werturteil*, Mainz 1970, S. 57.

essentiell: Es gibt kein in der Zeit wahrgenommenes Material, das nicht Zusammenhänge bildete. Ob jedoch ein Materialzusammenhang zu einem ästhetisch akzeptablen Sinnzusammenhang wird, hängt von der in Absatz 1.2 angesprochenen Wechselbeziehung zwischen Subjekt und Objekt ab.

1.6 Der ästhetische Sinn materialisierter Zusammenhänge ist aus den Noten allein nicht abzulesen, sondern bleibt hinter dem akustischen Äußeren des Materials verborgen und offenbart sich erst im Prozeß der Wahrnehmung. „Hinter den Noten stehend“ heißt, durch das Hören erschließbar sein. Ob eine Folge von zwei durch Analyse als „verschieden“ klassifizierten Strukturen (etwa von zwei Themen) als destruktive Heterogenität oder als konstruktiver Kontrast erlebt wird, hängt nicht allein von der gleichbleibenden materiellen Beschaffenheit dieser Strukturen ab, sondern auch von den Wahrnehmungsvoraussetzungen des Subjekts, diesen Zusammenhang auf die eine oder andere Weise zu erleben und ästhetisch zu verarbeiten. Es gibt streng genommen keine „formlose“ Musik, da das Material nur dann Musik wird, wenn es Zusammenhang, also Form, bildet und sich dadurch ästhetisch artikuliert. Eher kann es einen Mangel an Kategorien des ästhetischen Bewußtseins geben, die es ermöglichen würden, eine Tonfolge als einen ästhetisch sinnvollen Zusammenhang wahrzunehmen. Oder es gibt ästhetisch indifferentes Material, also solches, das keiner Idee folgt und sich nicht durch einen geistigen „Eingriff“ von seinem eigenen Naturzustand absetzt. Form ist die unterste Schwelle, bei der ein Naturprodukt – ein Klang, oder ein unbehauenes Gestein – den Bereich des Ästhetischen erreicht; sie ist das Kriterium und die notwendige Voraussetzung des ästhetischen Sinnes. Der Ausdruck „formlose Musik“ ist daher als eine Paradoxie logisch falsch: entweder gibt es Musik, die immer schon Form hat, oder bloß zusammenhanglose Klänge, die keine Musik sind.

1.7 Entspricht ein vom Komponisten intendierter und kompositorisch gestalteter Zusammenhang einem ästhetischen Ideal, so wird dieser Zusammenhang als ästhetisch sinnvoll empfunden; er wird rational positiv gewürdigt und emotional positiv verarbeitet. Eine solche Entsprechung zwischen Erwartung und Material liegt dem zweifellos vagen Ausdruck „ästhetisch sinnvoll“ zugrunde. Sowenig es jedoch ein zeitloses ästhetisches Ideal gibt – das Formideal ist sein Derivat –, sowenig gibt es ein allgemein verbindliches Kriterium, nach dem über den ästhetischen Sinn und Wert eines Zusammenhanges entschieden werden könnte. Die Frage nach dem Sinn der lockeren Zusammenhänge in der Klaviermusik des 18. Jahrhunderts hängt letztlich davon ab, an welchem ästhetischen Ideal die Abfolge der einzelnen Teile dieser „aneinandergereihten“ Musik gemessen wird. Nicht selten kommt es zwischen dem ursprünglichen (historisch angemessenen) und dem gegenwärtigen ästhetischen Ideal zu erheblichen Divergenzen. Sie finden u. a. ihren Ausdruck im Widerspruch zwischen dem Sachurteil, das ein Phänomen aus sich und seiner Zeit heraus zu verstehen und zu erklären versucht, und dem ästhetischen Werturteil, das sich, als spontane Entscheidung, immer an einem zur Zeit geltenden ästhetischen Ideal orientiert.

## 2. Die sinngenerierende Rolle der Beziehungen

2.1 Musikalische Form ist ein permanent entstehendes Kontinuum qualitativ unterschiedlicher Beziehungen, die sich auf einer Skala zwischen maximalem Zusammenhang (= Identität) und äußerster Zusammenhanglosigkeit (= Heterogenität) abbilden lassen. In diesem Kontinuum entsteht eine unendliche Vielfalt musikalischer Zusammenhänge, die das Ergebnis eines fortwährenden Ausgleichs zwischen dem Prinzip des Verbindens und des Trennens<sup>4</sup> sind. Statt nach einer Auflösung dieses Gegensatzes zu streben, konstituiert sich die Form aus seinem Gegenspiel; sie folgt dem Formideal der dialektischen Einheit in der Mannigfaltigkeit. Dadurch wird sie zu einem Prozeß, in dem um die Herstellung eines verlorengegangenen Gleichgewichts gerungen wird, das aber die unbedingte Voraussetzung dieses Prozesses ist.

2.2 Musikalische Form ist kein vorgegebenes Gerüst, in das das Material eingefügt wäre, sondern das Ergebnis der sich einem Spinnennetz ähnlich vermehrenden Mikro- und Makrobeziehungen. Wenn in diesem Prozeß etwas geformt wird, dann nicht so sehr das Material selbst, sondern die Beziehungen, die das Material bildet und die durch das Material getragen werden. Jede strukturelle Intention verwirklicht sich in einer materiellen Konstruktion. Der nicht zu leugnende musikalische Ausdruck einer solchen Konstruktion hat seinen Ursprung nicht in einem abgebildeten Inhalt oder in einer dargestellten Emotion, sondern in der tektonischen Intention selbst. Der adäquate Vollzug der Konstruktion bildet den eigentlichen musikalischen Sinn einer Form. Die ineinander verflochtenen und aus sich heraus sich vermehrenden Beziehungen ermöglichen es, unendlich viele Kombinationen zu bilden, deren Menge – entsprechend der unendlichen Fülle existierender Musik – unverhältnismäßig größer ist als die der Formschemata, durch die sie sich nur ungenau beschreiben lassen. Diese Disproportion zwischen den möglichen musikalischen Formen und den vorhandenen Formformeln zeigt, daß Form als ein System von Mikro- und Makrobeziehungen mit jedem konkreten Stück stets neu entsteht und in allgemeinen Formschemata keine zureichende Erklärung finden kann. „*Formkonstanten sind ein Rest, kein Ideal*“<sup>5</sup>. Formschemata erfassen nur die äußere Gliederung, nicht jedoch das Verbindende zwischen den Gliedern und die Bedingungen und Voraussetzungen, die eine Aufeinanderfolge als ein ästhetisch sinnvolles Ganzes erscheinen lassen. Warum zwei dem Formenschema nach gleiche Sonatenhauptsätze als ästhetische Gebilde grundverschieden wahrgenommen werden können, läßt sich allein von ihrer Gliederung her nicht erklären. Die eigentliche sinngebende Rolle der Form zu erfassen, heißt nicht, das Material zu untersuchen, sondern die Relationen, die es bildet, nicht die Elemente, sondern die Bedingungen, unter denen sie zu ästhetisch sinnvollen Einheiten zusammengefügt werden können. Die innere Dynamik der

<sup>4</sup> C. Dahlhaus, *Über einige Voraussetzungen der musikalischen Analyse*, in: *Bericht über den 1. Internationalen Kongreß für Musiktheorie Stuttgart 1971*, Stuttgart 1972, S. 159.

<sup>5</sup> Th. W. Adorno, *Form in der Neuen Musik*, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik X*, Mainz 1966, S. 14.

Form, die nicht ausschließlich tempobedingte Eigenbewegung eines tönenden Vorgangs, gründet gerade auf einem Prozeß des Werdens von Beziehungen, in dem sich musikalische Form als ein offenes System von unaufhörlich entstehenden Zusammenhängen konstituiert. Form ist nie vollendet, sondern nur abgeschlossen.

2.3 Dem Begriff „*musikalische Syntax*“<sup>6</sup>, der die erlebten Zusammenhänge im Hinblick auf deren musikalischen Sinn zu erfassen versucht, liegt nicht das strukturelle, sondern das psychologische und ästhetische Moment zugrunde. Werden Elemente in der Zeit aneinandergesetzt und dadurch zueinander in Beziehungen gesetzt – ein Vorgang, dessen Regeln zu untersuchen die Aufgabe einer Lehre von der musikalischen Syntax wäre –, so entsteht ein Ganzes, das nicht ausschließlich durch die Elemente, sondern auch durch die erlebte Qualität der Beziehungen, die sie bilden, bestimmt wird. Daraus folgt, daß die Form als ein Ganzes nicht restlos in ihre Elemente zerlegbar ist, auch wenn sie – strukturell betrachtet – aus Elementen zusammengesetzt erscheint. Um die musikalische Form als sinngenerierenden Prozeß erklären zu können, bedarf es neben der Bestimmung ihrer materiellen Elemente und ihrer Wahrnehmungsergebnisse auch der Einsicht in die immateriellen Beziehungen, die durch die Elemente gebildet werden und die nicht strukturell-analytisch, sondern eher phänomenologisch und psychologisch erschließbar sind. Haben die akustischen Elemente im Erleben immerhin noch ein psychophysiologisches Pendant, so haben die erlebten Zusammenhänge kein materielles Korrelat. Sie sind psychologische und ästhetische Qualitäten, die auf materiellen Stimuli beruhen, jedoch in ihnen nicht ihre „Ursache“ haben. Die Differenz zwischen dem Erleben der Elemente und dem Erleben des Ganzen markiert den Bereich der sinngebenden Rolle der musikalischen Syntax. Gerade eine psychologisch ergänzte Theorie der musikalischen Form kann auch die geistigen Vorgänge erfassen, durch die die Form zu einem Prozeß sinngenerierender Beziehungen wird.

2.4 Das eigentliche Relationsfeld der musikalischen Form ist nicht das materielle Objekt, sondern das ästhetische Subjekt, das aufgrund seiner extern und intern gegebenen Voraussetzungen einen intendierten und materialisierten Zusammenhang als einen musikalischen Sinnzusammenhang akzeptiert oder nicht akzeptiert. Zu solchen Voraussetzungen gehört ein geeignetes Instrumentarium des Bewußtseins, das es erlaubt, die Elemente einer Struktur nicht als bloße Empfindungen, sondern als musikalisch sinnvollen Zusammenhang aufzunehmen. Dieses Instrumentarium umfaßt unter anderem Kategorien der Syntax, die als Erwartungsmuster bzw. Anschauungsformen des Bewußtseins zur Verfügung stehen und es ermöglichen, Elemente als Beziehungen aufzufassen und ihnen einen Sinn zuzuordnen. So können etwa zwei Elemente nur dann als kontrastierend erlebt werden, wenn es die Kategorie „Kontrast“ im Bewußtsein des Hörers gibt. Der Reichtum an wahrgenommenen Zusammenhängen hängt von der Menge der sich qualitativ unterscheidenden

<sup>6</sup> Näheres zu diesem Begriff bei P. Faltin, *Musikalische Syntax. Ein Beitrag zum Problem des musikalischen Sinngehaltes*, in: *AfMw* 34 (1977), S. 1–19.

Kategorien ab, die sich im Laufe der Geschichte und durch eigene musikalische Bildung und Erfahrung entwickelt haben. Daß sich die syntaktischen Kategorien der Musik wie Wiederkehr, Ähnlichkeit, Ungleichheit, Kontrast, Ergänzung, Übergang, Reihung, Fortsetzung, Entwicklung usw. in Abhängigkeit vom Material entwickelt haben, ändert nichts an der Tatsache, daß erst sie es sind, die das gehörte Material unterscheiden, verbinden und ihm den durch sie getragenen Sinn verleihen. Einerseits hätten sich die Kategorien nicht ohne das Material entwickeln können, andererseits erlangt das Material nur mittels der Kategorien musikalischen Sinn. Die Kategorien bestimmen, wie Elemente zu größeren Einheiten zusammengefügt werden müssen, wenn sie als ästhetisch sinnvoll wahrgenommen werden sollen. Indem sie das Material in verschiedenartige Sinnzusammenhänge aufgliedern, sind sie selbst die bedeutungsgebenden Regeln der musikalischen Syntax.

2.5 Die Kategorien der musikalischen Syntax sind keine Normen, denen sich das Tonmaterial passiv unterzuordnen hätte, um ihren Sinn anzunehmen oder zu erfüllen, sondern Regeln des musikalischen Denkens und Erlebens, die durch spezifische Eigenschaften des Materials unterschiedlich aktiviert werden. Die tragenden Grundbegriffe der Musik – Melodie, Harmonie, Rhythmus und Klang – lösen sich im Inhalt der syntaktischen Kategorien nicht auf; vielmehr spielen sie im Prozeß der musikalischen Sinnggebung eine aktive Rolle. Ob ein Zusammenhang als Kontrast erlebt wird, hängt nämlich auch davon ab, ob der intendierte Kontrast durch Melodie, Harmonie, Rhythmus oder Klang getragen wird. Die einzelnen Erscheinungsformen des Materials werden nur dann im Sinne einer Kategorie erlebt, wenn zwischen den beiden – der Kategorie und dem Material – eine Koinzidenz hergestellt werden kann. Der sinnggebende Prozeß der Musik beruht auf einer permanenten Interaktion zwischen syntaktischen Kategorien und der Eigenart des Materials.

### 3. *Musikalischer Sinn und musikalische Analyse*

3.1 Die unermüdlich gesuchten Inhalte der Musik, von denen man immer wieder annimmt, sie seien durch Töne „dargestellt“, „abgebildet“, „ausgedrückt“ oder „vertont“ – die Alternative dazu kommt in der Ansicht zum Ausdruck, Musik sei bloß „inhaltlose Form“ –, sind keine realen oder idealen Entitäten, die außerhalb der Musik stünden und die die Musik als Zeichen bezeichnen oder ausdrücken würde, sondern primär strukturelle Intentionen, die nur als tönende Vorgänge wahrnehmbar, also überhaupt existent sein können. Der musikalische Sinn ist primär durch eine musikalische Intention gegeben, durch eine „*musikalische Idee*“<sup>7</sup>, die auf das Material ausgerichtet ist und selbst das Wesen bildet, das in den tönenden Gestalten erscheint. Wenn die tönende Gestalt die einzig wahrnehmbare Existenzform musikalischer Intentionen ist, so folgt daraus, daß es eine intentionslose Form (Gestalt) nicht geben kann, weil sie immer eine realisierte „*musikalische Idee*“ ist. Eine Tongestalt könnte keine Gestalt werden, wenn ihr nicht die Intention zugrunde gelegen hätte,

<sup>7</sup> E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854 (Nachdruck Darmstadt 1973), S. 32.

eine Gestalt zu bilden. Denn Musik ist kein toter Klangstoff, der erst mit etwas anderem in Verbindung gebracht werden müßte, um einen Sinn zu erhalten, sondern sie hat immer einen Sinn, nämlich den Sinn der Intention, der gerade in der Form sinnlich wahrnehmbar wird.

3.2 Musikalische Ideen, die eigentliche und einzige „Realität“ der Musik, das einzige, womit die tönende Struktur in einem Zusammenhang steht, sind Produkte der menschlichen Phantasie – Hanslick hätte gesagt, des „*schaffenden Geistes*“<sup>8</sup> –, die primär in Bezug auf das Material entstehen. Ihr Sinn ist nicht von außen gegeben, sondern wird im Prozeß der Formung gebildet und ist allein dem geformten Material zu entnehmen, in welchem sich die auf das Material ausgerichtete geistige Tätigkeit samt ihrer Produkte artikuliert und dinghaft wird. Die tönenden Gestalten, durch die allein die tektonische Intention ästhetisch präsent wird, sind selbst die zum Erscheinen gebrachten musikalischen Ideen, die dem Material einen Sinn geben.

3.3 Wird der Sinn musikalischer Zusammenhänge erst im Prozeß ästhetischer Wahrnehmung vollendet, so ist musikalische Form nicht ausschließlich ein musiktheoretisches oder gattungsgeschichtliches, sondern auch ein psychologisches und ästhetisches Problem. Denn erst die Analyse des Wahrnehmungsergebnisses entscheidet darüber, ob Sätze über die analysierte Struktur zutreffen oder nicht zutreffen, ob etwa eine aufgrund des Notenbildes angenommene Spannung als Spannung erlebt wird und somit in der Tat eine Spannung ist. Steht der musikalische Sinn – und nicht bloß die musikalische Struktur – im Mittelpunkt des musiktheoretischen Interesses, so läßt sich die Frage nach musikalischer Form, soweit Form als ein Prozeß tönender Sinnzusammenhänge aufgefaßt wird, nicht von der Frage trennen, wie diese Zusammenhänge erlebt, als was sie wahrgenommen werden.

3.4 Musikalische Analyse, die sich nur am Notenbild der Musik orientiert, genauer gesagt: die vom Notenbild intuitiv und nach nicht formulierten und nicht kontrollierbaren subjektiven Regeln auf die Musik schließt und sich dabei nicht die Möglichkeit verschafft, genauer zu erfahren, wie das analysierte Notenbild in der Tat gehört und erlebt wird, kann, genau genommen, nur hypothetische Behauptungen aufstellen, deren Zutreffen sie aber nicht prüfen kann und nicht prüft, weil sie hierfür über keine geeignete Methode verfügt. Dieser freiwillige, oft unbemerkte, aber unvermeidliche Verzicht auf Überprüfbarkeit eigener Aussagen und das Nichtvorhandensein von Regeln, aufgrund derer vom Notenbild auf die Musik geschlossen wird, prägen den Erkenntniswert musikanalytischer Aussagen.

3.5 Eine phänomenologische Theorie der musikalischen Form stünde – wenn es sie gäbe – vor der Aufgabe, den Sinn musikalischer Strukturzusammenhänge gerade durch die Analyse des Erlebens als den Sinn der erlebten – und nicht nur gesehenen – Musik zu erfassen und zu prüfen, ob zwischen der nicht restlos in Worte übersetzbaren musikalischen Intention und dem Erleben eine Adäquanz besteht, ob also die Intention als solche vollzogen wurde. Wenn Musik nämlich nicht inhaltslose Form

<sup>8</sup> Ebda., S. 33.

sein kann, weil in ihr immer eine Intention wirksam ist, dann ist die Form eben jenes Phänomen, das einzig über diese Intention Auskunft geben kann. Sie gibt aber diese Auskunft nicht aus sich selbst, sondern nur als die erlebte Form. Erst hier wird die Form als etwas, als die Intention, erlebt. Um aber als etwas erlebt werden zu können, muß die Intention als wahrnehmbare Gestalt, als Form erscheinen, und wenn sie als Form erscheint, so bildet sie den einzigen und spezifischen Sinn der Form. Form ist also keine Oberfläche, sondern Substanz, genauer: sie ist die Erscheinungsweise einer musikalischen (und nicht einer außermusikalischen) Idee, die allein das Wesen der Form bildet.

3.6 Die Frage, ob Musik auch einen außermusikalischen Sinn annehmen kann, ist sekundär, weil Musik zunächst und vor allem einen autonom-musikalischen Sinn hat, den Sinn des wahrgenommenen strukturellen Vorganges, der die unbedingte Voraussetzung dafür bildet, daß Musik unter Umständen auch außermusikalische Inhalte musikalisch vermitteln kann. Strukturelle Intentionen, die als klingende Strukturen wahrgenommen und diesen Intentionen entsprechend erlebt werden, bilden immer die grundlegende Schicht des Prozesses musikalischer Sinngebung. Die einzige „Botschaft“, die die Musik „übermittelt“, ist die „Botschaft“ über sich selbst, ist also selbst Musik. Und ihre erlebte Struktur ist nichts anderes als der psychisch vollzogene tönende Vorgang, in dem sich die strukturelle Intention als Musik offenbart.