

Melodia / Melodie

griech. μελωδία (seit dem 5. Jh. vor Chr. belegt); das durch die Endung -ία als Abstraktum gekennzeichnete Kompositum ist gebildet aus μέλος, (Körper-)Glieder, Klang-, Stimmbewegung des Musikalischen, gegliederte Weise, sowie ᾠδή, Gesang, und kann wörtlich als ‚Gesang des Melos‘ oder – weiter gefaßt – als ‚erklingende Musik‘ wiedergegeben werden;

davon spätlat. melodia, das in seiner Bedeutung als ‚Musik‘ im Sinne von Klang und Zusammenstimmung gegen Ende des 12. Jh. und im 13. Jh. in alle modernen europäischen Sprachen übernommen wird; ital. melode, melodia; span. melodía; franz. mélodie; engl. melody; dtsh. aus mêlodî(e), melodei, Melodey seit dem 17. Jh. Melodie; dtsh. Melodik (seit dem frühen 19. Jh.);

in der Mehrzahl aller Sprachen treten entsprechende Adjektive, Verben, Adverbien und Nomina agentis hinzu.

I. Als einer der Grundbegriffe des abendländischen Denkens und Sprechens über Musik benennt Melodie ausgehend von griech. μελωδία in allen europäischen Sprachen unspezifisch MUSIK ALS INBEGRIFF DES GEORDNETEN UND SINNLICH WAHRNEHMBAR ERKLINGENDEN.

(1) In Literatur, Philosophie und Musiktheorie der griech. Antike ist μελωδία der allgemeine und wissenschaftlich nicht reflektierte Ausdruck für die EMPIRISCH WAHRNEHMBARE DIMENSION DES MUSIKALISCHEN IM SINNE EINER GEREGLTEN Hervorbringung von diskreten Tonstufen.

(2) Im lat. Musikschrifttum des Mittelalters und daran anschließend vereinzelt noch bis ins 18. Jh. gehört melodia zum Begriffsfeld von euphonia, harmonia, symphonia, consonantia und concordantia und bezeichnet von daher MUSIK ALS KLANGPHÄNOMEN bzw. als hörbares Ergebnis des geregelten Zusammenstimmens mehrerer Töne oder Tonhöhen, entweder allgemein – in engem Anschluß an griech. μελωδία – als (a) GESAMTHEIT DES MUSIKALISCH ERTÖNENDEN oder speziell – und wohl davon abgeleitet – als (b) WOHLLAUTENDEN (ZUSAMMEN-)KLANG.

(3) In und häufiger noch außerhalb der musikalischen Fachsprache ist der Wortgebrauch seit Ende des 12. Jh. in den modernen europäischen Sprachen geprägt von einer Vielzahl daran anknüpfender Konnotate. Den gemeinsamen

Kern dieses Begriffsverständnisses bildet die Identifikation von Melodie und melodisch mit dem ANGENEHMEN UND ‚SÜSSEN‘ SINNESREIZ schlechthin, sei es exemplarisch im Blick auf das musikalisch Erklingende, sei es unter Bezug auf auditive Wahrnehmungen im weiteren Sinn oder sei es hinsichtlich positiver und lustvoller Empfindungen und Eindrücke allgemein.

(4) In der ital. Musiktheorie des 16. und 17. Jh. erfaßt melodia unter Einfluß der Platonischen Auffassung von melos als Zusammensetzung aus Wort, „harmonia“ und Rhythmus das Musikalische als MEHRSTIMMIGE UND RHYTHMISCH GEGLIEDERTE VOKALMUSIK im besonderen.

II. Als fachsprachliche Ausdrücke bezeichnen lat. melodia und die nationalsprachlichen Äquivalente seit dem ausgehenden 16. Jh. die explizit aus der Sukzession von Einzeltönen gebildete LINEARE ODER HORIZONTALE DIMENSION DES MUSIKALISCHEN SINNGEFÜGES.

(1) Diese Bedeutung beruht auf der Verbindung von ZWEI IM MITTELALTER NUR SCHWER GREIFBAREN KONNOTATIONEN und vermittelt dadurch rückblickend ein Bewußtsein für das vermutlich immer schon selbstverständliche Gelten des Begriffs. Denn zum einen enthält die Zuordnung von lat. melodia zu der satztechnischen Trägerschicht einer ‚Stimme‘ die im weitgefaßten mittelalterlichen Wortverständnis wohl mitgemeinte, aber erst seit dem 12. Jh. vereinzelt angedeutete Vorstellung von ‚Musik‘ als einer (a) KLANG–, ‚BEWEGUNG‘ IN DER MUSIKALISCHEN ZEIT. Zum anderen geht in die Benennung der Gesamtheit der Tonfolge einer ‚Stimme‘ die mit melodia gleichfalls unausgesprochen verknüpfte (b) EINHEIT DER MUSIKALISCHEN GESTALTWAHRNEHMUNG ein, die seit dem 14. Jh. in der Parallelität mit Lied, Weise, air oder tune anklingt.

(2) Aus der bei J. Burmeister um 1600 aufkommenden Definition von melodia als der VOLLSTÄNDIGEN TONREIHE EINER GESUNGENEN ODER INSTRUMENTALEN STIMME (VOX) leiten sich sowohl die zentrale und bis in die Gegenwart reichende technische Bedeutungskonstante der (a) AUFEINANDERFOLGE VON TÖNEN, TONHÖHEN, ‚KLÄNGEN‘ ODER INTERVALLSCHRITTEN her als auch – demgegenüber zurücktretend – die Zuordnung des Begriffs zur (b) EINSTIMMIGKEIT, die explizite Konzentration der Bedeutung auf das spezifisch Musikalische der (c) unrhythmisierten oder untextierten TONFOLGE an sich, und die Verknüpfung mit dem Aspekt der davon als Ganzem ausgehenden (d) WIRKUNG. Um 1820 kommt zur Bezeichnung der auf diesen Bereich der Musiktheorie gerichteten (e)

SYSTEMATIK UND LEHRE der Terminus Melodik auf, der aber darüber hinaus auch die Gesamtheit der linearen Bezüge in einem musikalischen Werk erfaßt.

(3) Seit dem 17. Jh. treten mehrere eng miteinander verknüpfte QUALITATIVE ASPEKTE hinzu wie die Rückbindung des Melodischen an das (a) IDEAL DER KANTABILITÄT, die bevorzugte Zuordnung der Bezeichnung zur (b) Tonfolge der OBERSTIMME sowie die Verbindung des Ausdrucks mit dem auch weitgehend stimmenunabhängig gedachten (c) ‚HAUPTGESANG‘ des homophonen Satzes, die um 1750 in die Auffassung von Melodie als (d) HÖCHSTRANGIGE, DOMINANTE UND AUSDRUCKSTRAGENDE SINNDIMENSION des Musikalischen münden.

(4) Vor diesem Hintergrund entfaltet sich um 1600 eine Gegenüberstellung von Ein- und Mehrstimmigkeit sowie im 18. Jh. eine Polarität der vertikalen und horizontalen Parameter in der musikalischen Komposition, die anschließend zur expliziten DIFFERENZ UND KOMPLEMENTARITÄT DER KATEGORIEN HARMONIE UND MELODIE mit Blick auf Musik führt.

(5) Im 20. Jh. wird offenkundig mangels geeigneter begrifflicher Kategorien mit dem Ausdruck vereinzelt die ‚BEZIEHUNGSLOGIK‘ AUCH ANDERER SUKZESSIVER ORDNUNGSZUSAMMENHÄNGE ALS DEM DER TONHÖHENFOLGE metaphorisch hervorgehoben.

III. Daneben erhält der Begriff Melodie seit dem 18. Jh. auch eine stärker inhaltliche Konnotation als Sinneinheit durch seinen Bezug auf die AFFEKTIV, RHYTHMISCH UND QUALITATIV BESTIMMTE SOWIE IM FORMALEN VERLAUF HERAUSGEHOBENE UND ABGRENZBARE TONFOLGE.

(1) Vor dem Hintergrund von Kantabilität als ästhetischer Leitkategorie tritt Melodie seit dem 18. Jh. häufig charakterisierend zu den formal und syntaktisch spezifischeren Ausdrücken THEMA, (HAUPT-)SATZ, PERIODE UND GEDANKE hinzu.

(2) Den vereinzelt Ansätzen, Melodie nicht nur allgemein als Tonfolge, sondern speziell als GESCHLOSSENE EINHEIT zu definieren, gelingt es allerdings nicht in zureichendem Maße, diesen Wortgebrauch ausschließlich mit Hilfe technischer Bestimmungen zu fassen.

(3) Denn auch dieses Verständnis von Melodie als individueller Gestaltung einer kürzeren Tonfolge bleibt wesentlich an rezeptionspsychologische und ästhetische Konnotat zurückgebunden und erschöpft sich seit dem 19. Jh. letztlich in der Umschreibung des qualitativen Begriffsinhalts als ‚SCHÖNE STELLE‘ (Th. W. Adorno) bzw. polemisch als Inbegriff einer hedonistisch-sensualistischen Musikauffassung.

IV. Ein Reflex der Gleichsetzung des Gesanglichen mit dem Melodischen ist die im 19. Jh. aufkommende Verwendung von *mélodie* als spezifisch franz. Gattungsbezeichnung des KUNSTLIEDS.

V. Die seit der griech. Antike erkennbare, doch begriffsgeschichtlich kaum faßbare Intention, mit Melodie die zeitliche und dynamische Eigenart der erklingenden Musik summarisch zu erfassen, schlägt sich insbesondere in dominanten PSYCHOLOGISCHEN UND PHILOSOPHISCHEN KONNOTATIONEN seit um 1700 nieder.

(1) Aus der engen Verbindung zwischen Melodiebegriff und der Kategorie des (SEELISCHEN) AUSDRUCKS resultiert als eines der zentralen Paradigmen der Musiktheorie seit dem 18. Jh. die Auffassung, daß die horizontale Gestaltung der musikalischen Komposition als Melodielehre nicht systematisierbar sei.

(2) Entsprechend ergibt sich die zentrale Stellung des Ausdrucks in musikästhetischen und -philosophischen Reflexionen seit etwa 1800 überwiegend aus der Absicht, Musik als Phänomen von SUBJEKTIVITÄT, INDIVIDUALITÄT UND INNERLICHKEIT zu thematisieren.

(3) Seit dem Ende des 19. Jh. treten hingegen bei Bestimmungen des Spezifischen von Melodie eher psychologische Begriffe wie GESTALT, BEWEGUNG, KRAFT UND ENERGIE in den Vordergrund.

I. Als einer der Grundbegriffe des abendländischen Denkens und Sprechens über Musik benennt Melodie ausgehend von griech. *μελῳδία* in allen europäischen Sprachen unspezifisch MUSIK ALS INBEGRIFF DES GEORDNETEN UND SINNLICH WAHRNEHMBAR ERKLINGENDEN.

Insbesondere griech. *μελῳδία* und spätlat. *melodia* treten als auf das wahrnehmbare ‚Dasein‘ des Erklingenden gerichtete Ausdrücke neben die Termini *μουσική τέχνη* bzw. *μουσική ἐπιστήμη* und *ars musica* bzw. *musica scientia*, die vor Herausbildung des neuzeitlichen und umfassenden Musikbegriffs die Wissenschaft von dieser Disziplin bezeichnen und die klangliche Dimension der damit verbundenen Phänomene offenkundig nicht einschließen. Das

Aufkommen des unten, II. (2), angesprochenen neuzeitlichen Begriffsverständnisses von Melodie geht von daher wohl mit der Herausbildung der modernen Auffassung von Musik parallel. Daß ein zentrales Merkmal des griech. und lat. Melodiebegriffs – die damit verknüpfte sinnliche Wahrnehmungsqualität, die schon bei Aristoteles mit Bezug auf das Musizieren begegnet und sich insbesondere in zahlreichen lat. Belegen findet – noch im gegenwärtigen Verständnis nachklingt, zeugt von dem Weiterleben der ursprünglichen Konnotation auch in der Bedeutung von Melodie als linearer oder horizontaler Dimension.

(1) In Literatur, Philosophie und Musiktheorie der griech. Antike ist *μελωδία* der allgemeine und wissenschaftlich nicht reflektierte Ausdruck für die EMPIRISCH WAHRNEHMBARE DIMENSION DES MUSIKALISCHEN IM SINNE EINER GEREGLTEN HERVORBRINGUNG VON DISKRETEN TONSTUFEN.

Der Begriff ist in der griech. Musiktheorie nicht als *Terminus technicus* definiert, sondern findet in all jenen Kontexten Verwendung, in denen allgemein über Musik oder Musikalisches als konkretes sinnliches Phänomen gesprochen wird. Entsprechend der vokabularen Bedeutung als ‚erklingende Musik‘ – der Wortbestandteil *ὄδῃ* (Gesang) bezieht sich (wie auch das lat. *cantus*) hier wohl allgemein auf das Ertönen von Musik – und im Unterschied zu *μέλος*, das innerhalb der *μουσικὴ τέχνη* vorwiegend abstrakt auf die Systematik der zum Erklingen bestimmten Tonhöhen gerichtet ist (vgl. Mathiesen 1979, 5), bezeichnet *μελωδία* die Musik von seiten der konkret hörbaren Töne oder Tonstufen, ihrer Zusammensetzung, Bewegung und auch ethischen Wirkung.

Wenn damit im Kontext der Musiktheorie mit *μελωδία* überwiegend das spezifisch Tonhaft-Musikalische von Vokal- und Instrumentalmusik erfaßt wird, also von Rhythmus und Metrum abstrahiert wird, schließt das nicht aus, daß in anderen Zusammenhängen – und wohl ursprünglicher – damit auch erklingende Musik generell benannt wird. Die spezielle Vorstellung einer linearen Abfolge von Tönen als sukzessiver Bewegung im neuzeitlichen Sinne der Einstimmigkeit scheint demgegenüber im Griech. keinen eigenen Begriff zu haben (→ *Monodie* I. (1)–(3)).

Dieses allgemeine Verständnis von *μελωδία* bzw. dem dazugehörigen Verb *μελωδεῖν* und dem Adjektiv *μελωδικός*, deren Übersetzung durch ‚Melodie‘, ‚singen‘, ‚melodisch‘ eine irreführende Vorstellung von vokaler Einstimmigkeit suggeriert und dem eine Übertragung mit ‚Musik‘, ‚musizieren‘ und ‚musikalisch‘

wohl eher gerecht wird, ist mit Blick auf die folgenden Belege besonders daran erkennbar, daß das Substantiv fast ausschließlich im Singular verwendet wird und als Grundbegriff des Musikalischen keinerlei Bestimmung oder Definition erfährt. Somit ist seine Bedeutung einzig aus der Gesamtheit der jeweiligen Kontexte und in Relation zu anderen griech. Ausdrücken zu erschließen.

Schon aus einem der frühesten Belege aus dem 5./4. Jh. vor Chr. ist diese allgemeine Bedeutung von μελωδία abzuleiten. Platon spricht in den *Nomoi* VII: 812 d–e im Zusammenhang mit der richtigen musikalischen Unterweisung von der notwendigen Unterscheidung der ‚guten‘ von den ‚schlechten‘ Auswirkungen der Musik auf die Seele. Lehrer (κιθαριστής) und Schüler sollen zu diesem Zweck „auch die Töne der Lyra zu Hilfe nehmen und Töne mit Tönen zusammenklingen lassen“. Gelehrt werden solle allerdings nicht schon zu Beginn die ‚Heterophonie‘ bzw. eine abweichende Zusammenklängebildung und die Ausschmückung oder Verzierung auf diesem Instrument, die dann entstünden, wenn die Saiten eine andere Tonordnung oder andere Weisen bzw. Klänge (μέλη) ertönen ließen als die vom ‚Erfinder‘ bzw. Schöpfer (ποιητής) der ‚Musik‘ (μελωδία) vorgesehenen:

Toutwn toihun dei=xarin toij fqoggoij thj l u raj prosxrhscqai, safhneiaj eheka twa xordwa, toh te kiaristhh kailtoh paideuomenon, apodidohtaj prosxorda ta fqegmata toij fqegmasi! thh d' eterofwnian kailpoikil ian thj l u raj, a) l a meh mel h twa xordwa iepiswa, a) l a del tou=thh mel %dian sunqehto j poihtou, kail dh\ kail puknothta manothti kail takoj braduthi kail ocuthta baruthi sumfwnon kail ahtifwnon parexomehouj, kail twa riqmwa wsa utwj pantodapa poikil mata prosarmottontaj toisi fqoggoij thj l u raj, pahta oua taltoiauta mh\ proferein toij mel lousin eh trisih etesin tol thj mousikhj xrhsimon ekl hlyesqai dial takouj (ed. Burnet, Oxford 1907, o. S.).

An anderer Stelle bezeichnet Platon mit μελωδία die Musik zum Zweck der Beruhigung von einschlafenden Kindern (*Nomoi* VII: 790 e) oder Musik allgemein, mit der – wie mit dem Tanz – Kinder sich möglichst nicht beschäftigen sollten (VII: 798 e). Aufschlußreich ist auch die Verwendung des Partizips Aorist Passiv μελωδηθεΐς in der Reihung mit Rede und Tanz, womit auf dasjenige gezielt wird, was durch Rede artikuliert, durch Musik hervorgebracht (musiziert) und durch Tanz ausgedrückt wurde (II: 655 d).

Deutlicher noch wird der Bedeutungsumfang von μελωδία in Aristoteles' *Politica* 8. Buch, V, 1 f.: 1339 b, 20–25 (4. Jh. vor Chr.). Ausgehend von der Frage, ob μουσική Bestandteil der Erziehung sein solle, stellt Aristoteles fest, daß μουσική allgemein als einer der sinnlich angenehmsten bzw. „süßesten“ Gegenstände gelte, sowohl die „einfache“ oder „kahle“ (μουσική ψιλή) als auch diejenige mit

Erklingendem (wörtlich ‚mit Melodia‘: „μετὰ μελωδίας“): dies veranschaulicht μουσική als Dualität von Theorie und Praxis. Und wohl mit Bezug auf letztere und unter nochmaliger Betonung der sinnlichen Wirkung fügt er das Zeugnis des legendären Musaios an, demnach das Singen (ἀείδειν) „für den Menschen das Angenehmste“ sei:

thh del mousikhh pahtej eipai/ famen twa hdistwn, kail yil hh ou^san kail metal mel %di^aj (fhsi\goua kail Mousai^oj eipai .brotoi^j hdiston a^oidein‘: diol\kail eij taj sunousi^aj kail diagwga^j eu\ o^owj paralambahousin aut^hh wj dunameh^hn eu^ofraihein), w^ste kail ehteusen ah tij upol aboi paideuesqai deia aut^hh touj newterouj (ed. Ross, Oxford 1957, 259).

Die Rezeption der Wendung „μουσικήν... καὶ ψιλήν... καὶ μετὰ μελωδίας“ spiegelt einerseits das Nachwirken des griech. Verständnisses von **mel %di^a**, verdeutlicht andererseits aber auch die Veränderungen des Melodiebegriffs im lat. Mittelalter und im neuzeitlichen Schrifttum. Der ursprünglichen Auffassung noch weitgehend verpflichtet ist N. Oresme in seiner kommentierten und auf die lat. Fassung W. Moerbekes zurückgehenden Übers. *Le Livre de Politiques d’Aristote* (um 1374) – wenn auch mit pauschaler Ineinssetzung von μουσική mit musique. Er übersetzt den Passus mit „musique nue et celles qui est ovecques melodies“ (ed. Menut, Transactions of the American Philosophical Society, New Series LX, 6, 1970, 347 b). Sein Kommentar erläutert, „que par *musique nue* il [sc. Aristoteles] entende musique speculative, laquelle considere les proportions armoniques des sons et est une des .iiii. sciences mathematiques“ (ibid.). Dieser nicht hörbaren „musique speculative et intellectuelle“ stellt er mit der Prägung „musique sensible“ (348 a) die wahrnehmbare oder ‚fühlbare‘ Musik gegenüber – ein Ausdruck, der in seiner Betonung des Sensuellen den Kern des griech. Begriffsverständnisses von μελωδία genau trifft.

Unter Einfluß des lat. melodia mit der dominanten Konnotation des Zusammenklagens (vgl. unten, I. (2) u. (2) (a)–(b)) wandelt sich die Aristotelische Wendung in die Opposition von ein- und mehrstimmiger Musik. In Fr. Salinas’ *Musica* (Salamanca 1577) V, Kap. 25, wird etwa der fragliche Passus folgendermaßen erklärt: „esse verò, inquit, musicam de numero iucundissimarum rerum omnes consentimus, tum nudam ac simplicem tum in concentu; vbi per nudam ac simplicem, vnus vocis cantum, & per concentum plurium vocum exprimere voluisse, credendum est“ (284) – eine Auffassung, die auch in Aristoteles-Kommentaren der Zeit begegnet (vgl. beispielsweise P. Victorius, *Commentarii in VIII. Libros Aristotelis De optimo Statu civitatis*, Florenz 1576, 670).

Im späten 16. Jh. kommt die bis in gegenwärtige Übers. des Passus nachwirkende Interpretation einer Gegenüberstellung von Vokal- und Instrumentalmusik auf. J. A. Scheibe etwa überträgt die Formulierung mit den Worten „so wohl wenn sie [sc. die Musik] für sich selbst, und ganz nackend ist, als wenn sie mit dem Gesange verbunden ist“, und merkt an, „es scheint, Aristoteles habe... die Vocalmusik der Instrumentalmusik entgegen gesetzt“ (*Critischer Musikus* IV, Lpz. 1745, 818 mit Anmerkung 4). Allerdings kann Scheibe nicht umhin, die vorangehende Bestimmung auch im ursprünglichen Verständnis auf „Musik überhaupt“ bzw. „in *Contemplatione*“ zu beziehen, um damit die Opposition in der originären Bedeutung als „Ausübung der Musik“ aufzufassen (ibid.).

In der Musiktheorie seit Aristoxenos – und vereinzelt bis ins lat. Mittelalter reichend – wird die Bezeichnungsfunktion von μελωδία für das musikalisch Erklingende vor allem erhellt durch die gegenüber dem Substantiv weitaus häufiger begegnende Verwendung des Verbs μελωδεῖν und des Adjektivs μελωδικός zur Abgrenzung der diastematischen und auf diskreten Stufen beruhenden Tonhöhenbewegung der Musik von der kontinuierlichen des Sprechens (λογικός):

Aristoxenos, *Elementa harmonica* (zweite Hälfte 4. Jh. vor Chr.) A 3: **Prwton meh oua apahtwn thh thj fwnhj kihhsin dioristebn t%=mel lonti pragmateusqai peril mel ouj au\thh thh kata\topon. ou) gar eif tropoj au\thj wh tugxahei: kinei\tai meh gar kai\ dial egomehwn h(nwa kai\ mel %douhtwn thh ei\rhmehn kihhsin – o\cu\ gar kai\ baru\ dh\ on wj e) a)mfoteroj toutoj e)hestin, au\th d' e)stih h(kata\topon kaq' h) o\cu\ te kai\ baru\ gi\gnetai – a) l' ou) tau\to\h ei)oj thj kinhsewj e)kateraj e)stih** (ed. da Rios, Rom 1954, 7, 9–16);

A 8 ff.: **Prwton meh oua apahtwn au\thj thj kata\topon kinhsewj taj diaforaj qewrsai tihej eisil peiratebn. pa)shj del fwnhj dunamehj kineisqai toh ei\rhmeon au\to\h tropon dub tinej eisin ideai kinhsewj, h(te sunexhj kai\ h(diasthmatikh/ kata\ meh oua thh sunexh=to\pon tinal dieciehai faihetai h(fwnh\ tv= ai)sqhsei ou\ twj wj a) mhdamou=i)stamehh mhd' ep' au\ twa twa peratwn kata/ge thh thj ai)sqhsewj fantasian, a) l' a) feromehh sunexwj mekri siwphj, kata\ del thh eteran h) o)nomazomen diasthmatikh) e)hantiw)j faihetai kineisqai: diabaihou)sa gar i)sthsin au\thh epil miaj tabewj ei)ta palin e) f' eteraj kai\ tou\to poiou)sa sunexwj ® le)gw del sunexwj kata\to\h xro)non ® u)perbaihou)sa meh touj perie)xomehouj u)po\ twa tabewn to)poj, i)stamehh d' ep' au\ twa twa tabewn kai\ fqeggomehh tautaj mohon au\ taj mel %deia le)getai kai\ kineisqai diasthmatikh) kihhsin...** (13, 7–22);

o)ti meh oua dub kinhsewn ou)swa kata\topon thj fwnhj h(meh sunexhj l ogikh/tij e)stin h(deldiasthmatikh/mel %dikh/ sxedoh dh\ on e)k twa ei\rhme)wn (15, 3–5);

vgl. etwa auch Kleoneides, *Introductio harmonica* II–III (Anfang 2. Jh.; JanS 180, 11–182, 3); Porphyrios, *Commentarius in Ptolemaii harmonica* I (3. Jh.; ed. Düring, Göteborg 1932, 9, 25–10, 27); Aristides Quintilianus, *De musica* I, 4 sowie 5 (zw. 1. u. 4. Jh.; ed. Winnington-Ingram, Lpz., 1963, 5, 23–6, 7 sowie 7, 6–7); Anonymus Bellermann III, *De musica* XXXIII–XXXV (wohl 4. Jh.; ed. Najock, *Anonyma de musica scripta Bellermanniana*, Lpz. 1975, 10, 6–35);

J. Ciconia, *Nova musica* (wohl zw. 1403 u. 1410) II, 53 *De voce diastematike*: Diastematike autem, id est vox suspensus, que non in multis sillabis sed in modulationibus cantilenarum tarde et suspense protrahitur, vim prosaicorum cantus tenet, et que melodia, id est vox sine verbis dicitur (ed. Ellsworth, Lincoln u. London 1993, 332, 2–4).

Klingt auch in der Gegenüberstellung der Adjektive μελωδικός und λογικός der Gegensatz von Singen und Sprechen an, so macht ein anderer Passus bei Aristoxenos deutlich, daß es sich bei der als μελωδική gekennzeichneten stufenweisen oder intervallischen Tonhöhenbewegung um ein Phänomen nicht nur der meist zum Zweck des Vergleichs idealtypisch herangezogenen menschlichen Stimme, sondern auch des instrumentalen Musizierens handelt:

Elementa harmonica, loc. cit., A 14: **o)ti meh oua eij ge thh fwnhh tiqemehh ouk e)stin a)peiroj, ou) xal e)pon sunideia. apa)shj gar fwnhj o)rganikhj te kai\ a)qrwpikhj w)frismehoj e)sti/ tij to)poj o) diece)rxetai mel %dousa o(te me)jistoj kai\ o(e) akistoj** (19, 3–6).

Insofern ist mit der Personenbezeichnung ὁ μελωδῶν, die im Zusammenhang mit der Frage der ‚ursprünglichen‘ und unteilbaren Zeitdauer oder -einheit begegnet, nicht der Sänger, sondern allgemein der ausübende Musiker gemeint:

ders., *Elementa rhythmica* (zweite Hälfte 4. Jh. vor Chr.) II, 11: **Thh del tou=prwtou du)hamin peirasqai dei=katamanqahein to)de to)h tropon. Twa sfodra fainomehwn e)stil tv= ai)sqhsei to\mh\ l ambahein eij a)peiron epitasin taj twa kinhsewn taxuth\ taj, a) l' i)stasqai/ pou sunagomehouj touj xro)houj, e)h oif ti)qetai ta\ meh twa**

kinoumeḡwn: legw del twa outw kinoumeḡwn, wj h(te fwnh\ kineitai legousa/ te kail mel wdousa kail tol swma shmainoh te kail o)rxoumenon kail taj loipa] twa toioutwn kinhsewn kinoumenon. Toutwn del outwj ekein fainomeḡwn, dh on oti ahagkaioh estin eipai/ tinaj e] axistouj xrououj, eh oif o(mel %dwa qhsei twa fqoggnw ekaston. O autoj del logoj kail periltwa cul labwa dh on oti kail periltwa shmeiwn (ed. Pearson, Oxford 1990, 6, 27–8, 6).

Die elementare Bedeutung des musikalischen Erklingens geht auch aus einem Zitat der Pseudo-Aristotelischen *Problemata* IΘ 18 (Mitte 3. Jh. vor Chr.) in der Kontrastierung mit Singen und dem Spiel des Aulos hervor, denn wenn zwei so im Oktavabstand zusammen singen und Aulos spielen, daß beide wie Eines singen, dann würde ein Einziges zum musikalischen Erklingen gebracht oder musiziert:

Dialti/h(dial paswa sumfwnia #)detai mohh; magadizousi gar tauthn, a) lhn del oudemian. h) oti mohh e] antifwhwn estil xordwa, eh del toij antifwhoij kail thh eteran e]h #)v, tolau)tolpoieiz h(gar mia tropon tinaltaj amfoterwn e]kei fwnaj, wste kail miaj #)domehhj eh tautv tv=sumfwni# #)detai h(sumfwnia, kail amfw #)dontej: h) thj meh #)domehhj thj del au) oumehhj w]sper mian amfw #)dousin. diol mohh mel %deitai, oti miaj e]kei xordhj fwnhh tal antifwna (ed. Bekker, Aristotelis Opera II, Bln 1831, 918 b f.; vgl. ed. Gevaert/Vollgraff, *Les problèmes musicales d'Aristote*, Gand 1903, 22).

Sextus Empiricus veranschaulicht die Verbindung zwischen Ethos als Wirkung und dem musikalisch Erklingenden als Ursache. Er beschreibt, welche unterschiedlichen Gefühlsregungen die hörbare Musik, die aus diesem Grund selbst „ethos“ genannt und in chromatische, harmonische und diatonische Genera gegliedert werde, auslösen könne:

Adversus mathematicos (zweite Hälfte 2. Jh.) VI *Adversus musicos* XXXV f.: Oumhh a) l' o] tropon apan diasthma katalmousikh eh fqoggoij e]kei thh upostasin, outw kail pa] h]oj. tol d' esti ti gehoj mel %di]aj. kaqalgar twa ahqrwpihwn h]w]w] tinalmeh esti skuqrwpa] kail stibarwtera, o]poia tal twa arxaiwn istorousi tal del euphdota proj erwta] kail oihofl ugi]aj kail o]durmoij kail o]mwga]j, outw tij meh mel %di]a semna/ tina kail asteia e]mpoieitv=yuxv=kinhmata, tij del tapeinotera kail abennh= kal e]tai del katal koinoh h(toioutotropoj mel %di]a toij mousikoij h]oj apol tou=h]ouj eipai poitikh/ kaqaper kail tol xl wroh debj tol xl wro]p]o]h, kail tol „notoi baruhkooi axl uwdeij karhbarikoil nwqroil dial utikoif“ ahti] tou toutwn drastikoil thj del koinhj mel %di]aj tauthj tol meh ti xrwma legetai tol del a]fmonia tol del diatonon... (ed. Greaves, Lincoln u. London 1986, 164, 1–166, 5); vgl. dazu auch die eindeutige Formulierung „Die Harmoniker sagen, es gibt drei Teile des Erklingenden...“ bei Alexander, *In Aristotelis topicorum Libros octo Commentaria* (2./3. Jh.): „tria gar meh thj mel %di]aj oi(a]fmonikoil eipai/ fasin, a]fmonian, xrwma, diatonon...“ (ed. Wallies, Bln 1891, 113, 9 f.).

Und Sextus Empiricus betont anschließend, daß ohne musikalische Töne (φθόγγου) die erklingende Musik keine Substanz hätte:

XXXVII: Πῆ ἕκ τούτων συμφανῆ ὅτι πάσα ἡ(κατά)μελῶδιος γένεσις παρατίτοις μουσικαῖς οὐκ ἐστὶν ἢ ἢ τινὶ τῆς ὑπόστασιν εἶχεν εἰς τὴν τοῖς φωνογόνοις. καὶ διὰ τοῦτο ἀπαρουμεῖν αὐτῶν τὸ μῆδεν ἐστὶν ἡ(μουσική) πῶς οὐκ αἰετῆς οὐδὲ οὐκ εἰς τὸ φωνογόν; ἐκ τούτων αὐτῶν κατάγεσθαι ὑπαρξείν, φησὶν, καὶ τῆς φωνῆς ἀπαρκετὸν ἡ(μῆδεν) τοῖς σκεπτικαῖς ὑπομνήμασι δεδεικται ἀποδείξαι τῶν δογματικῶν μαρτυριῶν (168, 1–7);

XLII: καὶ ἀλλοῖς δὲ συχνοῖς εἶς τούτο ἐπὶ τῶν λόγων χρῆσθαι, περὶ τῶν, ὡς εἶπεν, ἐπὶ τοῖς Πυρρωναίων ὑπομνηματισμοῖσι διεκείμεν. οὐδὲ δὲ φωνῆς μὴ οὐδὲ φωνογόν ἐστὶν, ὅς ἐστιν ἐπεὶ φωνῆς πῶς ὑπομνήμασιν: φωνογόν δὲ μὴ ὅτι οὐδὲ διασθήμα μουσικῆς κατέσθαι, οὐδὲ συμφωνία, οὐδὲ μελῶδιος, οὐδὲ τὰ ἐκ τούτων γένεσις. διὰ τοῦτο οὐδὲ μουσική ἐπιστήμη γὰρ ἐπεὶ ἐπεὶ ἐπιμελεῖται τὴν καὶ ἐκμελεῖται (172, 6–12).

Präziser und noch wesentlich eindeutiger hinsichtlich einer Abgrenzung von der neuzeitlichen Melodieauffassung läßt sich das griech. Verständnis von μελωδία und sein Verhältnis zu den Begriffen μέλος und μουσική aufgrund der Ausführungen des Aristoteles Quintilianus bestimmen. Vor dem Hintergrund der These, daß rhythmische Gliederung mit drei Sinnen wahrgenommen werden könne – mit dem Gesichtssinn in bezug auf Tanz, mit dem Gehör in bezug auf μέλος und mit dem Tastsinn in bezug auf den Pulsschlag –, schränkt er die Anzahl der Sinne beim Rhythmus der μουσική auf Sehen und Hören ein; dort seien die Bewegung des Körpers, das musikalisch Erklingende (μελωδία) und die Sprache rhythmisch gegliedert:

De musica, loc. cit., I, 13: Πῶς μὲν οὐκ ῥυθμοῖς τρισὶν ταῖς αἰσθητικαῖς νοεῖται: ὄψει, ὡς ἐστὶν ὁρχησεῖ: ἀκουῶν ὡς ἐστὶν μελῶδιος: ἀφ᾽ ἧς οἱ (τῶν) ἀρθρωτῶν σφυγμοῖς (ὅς) κατά μουσικῆς ὑπομνήμασιν, ὄψεσθαι τὴν καὶ ἀκοῆς. ῥυθμίζεται δὲ ἐπὶ μουσικῆς κινήσεσιν σωματικῶν, μελῶδιος, ἢ ἐπὶ (31, 18–22).

Ähnlich gebraucht der Autor μελωδία in einem anderen Zusammenhang. Wie könne μουσική – im Unterschied zu anderen Künsten wie Malerei und Plastik – überhaupt darin versagen, die Seele zu fesseln, da doch mehrere Sinne auf sie reagierten. Auch Poesie benötige durch die Sprache als einzigen den Gehörsinn, doch nicht immer wirke sie ethisch ohne konkret erklingende musikalische Töne:

II, 4: ...μουσική δὲ πῶς οὐκ ἀπὸ εἰς τὴν, οὐδὲ διὰ μῆδεν αἰσθησεῖς, διὰ πλείονων δὲ ποιούμεν τῆς μῆδεν; καὶ ποιησεῖς μὲν ἀκουῶν δὲ διὰ τῶν χρῆσθαι ἢ ἐπὶ αὐτῶν οὐκ ἐπὶ παρὸν ἀπὸ κινήσεως δὲ μελῶδιος οὐκ ἐπὶ δὲ ῥυθμῶν οἰκειοῖς τοῖς ὑποκειμενοῖς. σμειῶν δὲ καὶ γὰρ εἰς πότε δεῖ κινήσεως κατά τῆς ἐμφανείας παρὸν, οὐκ ἀπὸ τούτων παρεκκλίσει πῶς τῆς φωνῆς ἐπὶ τῆς μελῶδιος τὸ τοιοῦτο περιγίηται. μὲν δὲ μουσική καὶ ἢ ὅς καὶ πῶς εἰκοσι παιδεύει, οὐδὲ διὰ ἀκινήτων οὐδὲ ἐπὶ εἶς σωματικῶν πεφορῶν αὐτῶν ἢ ἢ ἀλλοῖς ἐμυκῶν, ἀ(καθ' ἕκαστον) ἀπαγγέλλομεν εἶς τὸ οἰκειῶν τῆς τε μορφῆς καὶ τῆς κινήσεως μετῆς (56, 10–21).

In einem anderen Kontext ist μελωδία als Begriff für das musikalische Tonmaterial zusammen mit Rhythmus und Rede bzw. metrisch gebundenem

Sprechen der Kategorie des „perfekten“ oder „vollständigen Melos“ untergeordnet, denn erst wenn diese drei Bereiche genaueste Berücksichtigung erführen, könne ein ‚vollwertiges‘ Stück Musik bzw. ein ‚Gesang‘ (τὸ τέλειον τῆς ᾠδῆς) entstehen. In bezug auf μελωδία bedeute dies, „einfach irgendeinen ‚Ton‘ [φωνή]“ zu studieren, im Fall des Rhythmus dessen Bewegung und hinsichtlich der Rede das Metrum:

I, 4: **tel eibu del mel ouj eikotwj: xrh\ gar kai\ mel %dian qewreisqai kai\ r(μomh kai\ lecin, oφwj ah to\ teleion thj %dhj abergazhtai: peril meh gar mel %dian aβl wj h(poia\ fwnh/ peril del r(μomh h(tauthj kihhsij, peril del thh lecin to\ metron** (5, 4–8).

Es ist nicht auszuschließen, daß sich hier mit der Einbeziehung von μελωδία in die Definition des ‚perfekten Melos‘ eine fundamentale Differenz verbirgt, denn die auf Platon zurückgehende und auch von Aristeides an anderer Stelle angeführte Aufzählung erwähnt harmonia statt melodia (I, 12: „**Mel oj del e)sti tel eion meh to\ e)k te a(moniāj kai\ r(μomou=kai\ lecewj sunesthkoj**“, 28, 8–9).

Das Verhältnis von μελωδία zu μέλος ist hingegen bei Aristeides Quintilianus klar bestimmt: μελωδία ist der Vortrag (bzw. das Hervorbringen) des μέλος, μελοποιία der ‚kreative Zustand‘ oder die ‚schöpferische Situation‘:

I, 12: **diafe)rei del mel opoiā mel %diaj: h(meh gar aβaggel ia mel ouj e)sti h, h(del e)ij poihtikh/(29, 21–30, 1).**

Dieser Feststellung entspricht auch die an das weiter oben angeführte Zitat anschließende und auf die Rückbindung der rhythmisch gegliederten Bestandteile der μουσική an sinnlich wahrnehmbare Erscheinungen gerichtete Aussage, daß das μέλος (als abstrakte, aber auf den Zustand des Hörbaren gerichtete Tonordnung) erkennbar und wahrnehmbar sei sowohl im Notenschriftlichen als auch in dem (noch) rhythmisch ungeordneten Erklingenden bzw. den ‚Tonreihen‘ – eine der wenigen Stellen, an der Aristeides den Plural μελωδία gebraucht:

I, 13: **mel oj meh gar noe)tai kaq' au)to\ meh <eh> toij diagrammasi kai\ taij a)ktoij mel %diaj...** (31, 23–32, 3).

Lit.: TH. J. MATHIESEN, Problems of Terminology in Ancient Greek Theory: ‘APMONÍA, in: Fs. P. Alderman, hg. von B. L. Karson, Provo, Utah 1976; A. RIETHMÜLLER, Musik zw. Hellenismus u. Spätantike, in: Die Musik d. Altertums, hg. von dems. u. Fr. Zaminer, Neues Hdb. d. Musikwiss. I, Laaber 1989; FR. ZAMINER, Musik im archaischen u. klassischen Griechenland, ibid.; A. BARKER, Plato and Aristoxenos on the Nature of μέλος, in: The Second Sense. Studies in Hearing and Mus. Judgement from Antiquity to the Seventeenth Cent., hg. von Ch. Burnett, M. Fend u. P. Gouk, Warburg Inst. Surveys and Texts XXII, London 1991.

(2) Das griech. Begriffswort *μελωδία* wird als allgemeine Bezeichnung für erklingende Musik wohl hauptsächlich in den Schriften der Patristik in das lat. Mittelalter überliefert und geht vermutlich von dort in das Vokabular des lat. Musikschrifttums über. Denn A. M. T. S. Boethius, einer der wichtigsten Vermittler der griech. Musiktheorie, verzeichnet lat. *melodia* nicht.

Ebenso wie im Griech. wird im Lat. der Ausdruck fast ausschließlich im Singular verwendet, was auch hier schon bei Berücksichtigung der Kontexte eine Übersetzung durch ‚Melodie‘ weitgehend ausschließt, und bezeichnet im weitesten Sinne MUSIK ALS KLANGPHÄNOMEN bzw. als hörbares Ergebnis des geregelten Zusammenstimmens mehrerer Töne oder Tonhöhen.

Dieses Verständnis präzisiert rückblickend die Bedeutung von griech. *μελωδία* mit Blick auf Musik als Ergebnis einer Wahrnehmung von Erklingendem, wie es insbesondere für den unspezifischen Wortgebrauch des mittelalterlichen Fachschrifttums konstitutiv ist (vgl. unten, I. (2)(a)). In den Texten der Patristik des ersten Jahrtausends n. Chr., die solche technischen Sachverhalte naturgemäß nicht thematisieren, ist hingegen die fundamentale Bezeichnungsfunktion des Singulars, die keineswegs nur auf kirchliche Musik bezogen ist, ablesbar sowohl an der Koppelung des Begriffs *melodia* mit *sonus* als das „Physikalische des Erklingenden unter Ausscheidung aller dieses selbst nicht beeinflussenden Voraussetzungen und Umstände“ (Art. *Sonus*, RiemannL, *Sachteil* der 12. Auflage, Mainz 1967, 886 b), an der häufigen Verbindung von *melodia* mit (h)armonia und symphonia, concentus und consonus etc. als auch an der Gegenüberstellung von *significatio* und *melodia* als der beiden zentralen Bestandteile des hörbar Musikalischen:

Augustinus Hipp., *Enarrationes in Psalmos* (vor 430): *Ista enim verba Psalterii, iste dulcis sonus, ista suavis melodia, tam in cantico quam in intellectu, etiam monasteria peperit* (MignePL XXXVII, 1729);

Nicetius Trev., *Opuscula* (vor 566): *Sonus etiam vel melodia consentiens sanctae religioni psallatur...* (MignePL LXVIII, 374);

Aldhelmus Schireburn., *De laudibus virginitatis* (vor 709): *...consona melodia dulciter hymnizantes et psalmodum concentus suaviter concrepantes victoriae exemplis et monitis haerescunt* (MignePL LXXXIX, 152);

Anonymus, *De libro Psalmorum* (8. Jh.): *Psalmus proprie est illa consona melodia quae ex chordis musici instrumenti, id est, psalterii, digitis aut plectro citatis redditur* (MignePL XCIII, 482);

Psalmus quoque, ut supra dictum est, proprie dicitur illa consona melodia quae in musico instrumento, id est, psalterio, cum chordae pulsantur de superiori parte, redditur. Canticum proprie est, quando aliquis in laudibus Dei cum laetitia utitur libera voce, nullo sono musici instrumenti concinente. Quae vox jucundior sono instrumenti ejus, quia et melodiam illam quam sonus, et

praeterea voces expressas habet. Psalmus autem cantici est, quando praecedente sono musici instrumenti libera vox sequitur, atque ei in melodia associatur, sicut e contrario canticum psalmi dicitur, quando praeciente choro organum ad cantus melodiam leniendam subsequitur, quod in quibusdam Ecclesiis solet fieri (501);

Alcuinus, *Epistolae* (vor 804): ...et dulcem versificationis melodiam inter horribiles armorum strepitus, et inter raucos tubarum sonitus admonuit miscere: quatenus truces animorum motus aliqua musicae suavitatis melodia mulcerentur... (MignePL C, 274);

Hrabanus Maurus, *De clericorum institutione* (vor 856): Cujus psalterium idcirco cum melodia cantilenarum suavium ab Ecclesia frequentatur, quo facilius animi ad compunctionem flectantur (MignePL CVII, 361);

ders., *Commentaria in Ecclesiasticum* (vor 856): Carbunculum ergo comparat ad splendorem auri, et musicum melos ad convivium vini, quia sicut gemma pretiosa adjuncta auri metallo duplicat splendoris decorem, ita dulcis melodia ad convivium vini adaucta multiplicat jucunditatem (MignePL CIX, 994);

Haymo Halberstat., *Commentaria in Psalmos* (wohl 9. Jh.): Melodia vero, quae ex illo musico instrumento chordis manu tactis fiebat, psalmus proprie appellatur... Sicut autem illa melodia, ubi solae chordae sine voce sonabant, psalmus vocabatur: sic illa, ubi sola voce sine chordis cantabatur, canticum dicebatur. Ubi vero melodia praecedebat in chordis, et viva vox sequebatur, canticum psalmi vocabatur: ubi autem viva vox praecedebat, et melodia sequebatur, psalmus cantici dicebatur; secundum quas diversitates quidam psalmi intitulati inveniuntur (MignePL CXVI, 196);

Paschasius Radbertus, *Expos. in Matthaum* (vor 859): Et notandum quod omnia virtutum praedicamenta una harmonia est, et una melodia dulcissimi cantus... (MignePL CXX, 444);

Petrus Damianus, *Institutio monialis* (vor 1072): Illic odoris suavitas cunctorum excedit vires aromatum, omnem superat fragrantiam pigmentorum. Illic beatorum aures harmonicae dulcedinis organa melodia permulcent (MignePL CXLV, 750);

Hugo de S. Victore, *Homiliae in Ecclesiasten* (vor 1141): Ex vocibus per auditum, significatio et melodia. Et idem operatur in animo per visum substantia ex rebus, quod per auditum significatio ex vocibus. Itemque idem facit per visum in animo forma ex rebus, quod per auditum melodia ex vocibus (MignePL CLXXV, 141);

Anonymus, *De anima* (wohl 12. Jh.): Quae cantica, quae organa, quae cantilena, quae melodiae ibi sine fine decantantur? Sonant enim semper melliflua hymnorum organa, suavissima angelorum melodia, cantica canticorum mira, quae ad laudem et gloriam tuam a supernis civibus in perpetuum decantantur (MignePL CLXXVII, 174);

Bernardus Claraevall., *Sermones de diversis* (1135–1153): Per psalmodiam accipe quidquid Deo agitur cum mentis melodia, sive sint psalmi, sive hymni, sive etiam quaecunque cantica (MignePL CLXXXIII, 678);

Sugerius S. Dionysii, *De consecratione Ecclesiae* (vor 1151): Qui omnes tam festive, tam solemniter, tam diversi, tam concorditer, tam propinqui, tam hilariter ipsam altarium consecratione missarum solemnem celebrationem superius inferiusque peragebant, ut ex ipsa sui consonantia et cohaerente harmoniae grata melodia potius angelicus quam humanus concentus aestimaretur, et ab omnibus corde et ore acclamaretur... (MignePL CLXXXVI, 1253);

Herbertus de Boseham, *Vita S. Thomae* (12. Jh.): Et vere sic, si quis attendat et inspicat quam magna convenientia, quam mira consonantia, quam concors, quam dulcis melodia sit poenae Christi ad poenam christi Domini... Concors quidem melodia et ad audiendum dulcis, etsi ad respondendum gravis... Et quidem chori hujus et praecentoris concors quidem melodia et dulce admodum canticum. Cum quadam tamen amaritudine dulce propter compassionem, nisi quia dulcescunt mox omnia propter fructum palmae delectationem obtentam. Verum in libelli hujus historici fine plenius, attentius et commodius audietur concors melodia haec, et tam dulce quam suave canticum hoc (MignePL CXC, 1282);

ders., *Liber melorum* (12. Jh.): Ecce quia praemisso historici cantici verbo, mox sicut promisimus hucusque audivimus in humilis et manu fortis regis cithara pugnae militis ad pugnam Imperatoris, quam sicut concors, quam consona, quam concinens melodia... (MignePL CXC, 1299);

Adamus Scotus, *De triplici genere contemplationis* (vor 1212): Ad extremum vero, ut extra, et intra homo componatur, suavi vocis melodia verbum hoc in aure cordis diapason decantat:

praedictas quatuor principales virtutes in his, de quibus modo diximus, quinque sensibus per effectum operis apparere faciens, quasi diatessaron diapente conjungens, et ex eis diapason componens. Suavis itaque est melodia nostra, et admodum suavis; sed longe suavior est hujus verbi euphonia, per quod sumus nos, et ipsum est Deus tuus (MignePL CXCVIII, 802);

Philippus de Harveng, *Epistolae* (vor 1183): Hic enim David decachordum psalterium manu tangit, hic tactu mystico psalmos pangit; hic Isaiae legitur, legendo detegitur prophetia; hic prophetae caeteri diversos modulos concordii proferunt melodia (MignePL CCIII, 31);

Quibus convenientibus cum solemniter canitur psalmodia, cum hymnis et canticis et suavibus organis concors personat melodia: delectaris, ut aiunt, velut quadam firmamenti et siderum harmonia, imo, ut dicam rectius, angelicae symphoniae, et cantuum supercoelestium prophetia... (155 f.).

Ist melodia als zentrales Begriffswort für Musik somit verankert im Kontext von Schall oder Erklingendem (sonus), vom Gehör als Sinnesorgan (auris, audire) und von Phänomenen des Zusammenklangs, so tritt als wesentliches Merkmal die Qualität der Wahrnehmung hinzu, die in den stereotypen Verbindungen von melodia mit den Adjektiven suavis und dulcis aufscheint, welche den Melodiebegriff über das Mittelalter hinaus begleiten. Denn für die Wechselwirkungen zwischen den unterschiedlichen Ausdrücken für ‚Konsonanz‘, die über das konkrete Zusammenstimmen mehrerer gleichzeitig erklingender Tonhöhen hinaus das Phänomen des Musikalischen grundsätzlich „als äußere Wohlabgestuftheit, als quantitatives Aufeinander-Abgestimmtsein der... Tonabstände, ...als ein inneres Zusammenpassen“ (J. Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, Wilhelmshaven 1981, 51) bezeichnen, ist die enge Bindung von melodia an suavitas und dulcitus zentral, benennt doch melodia (wie auch euphonia bzw. eufonia) den betreffenden musikalischen Sachverhalt aus der Perspektive der sinnlichen Wahrnehmung, während harmonia diesen überwiegend im allgemein-philosophischen und consonantia im zahlhaft-technischen Sinne ansprechen, ohne daß diese begriffliche Abgrenzung im Fachschrifttum allerdings reflektiert werden würde. Auswirkungen hat die begriffliche Erfassung von Musik von seiten der sinnesphysiologischen Qualität auf die Etymologie und – damit zusammenhängend – auf das Verständnis von melos. Isidorus definiert den Ausdruck euphonia als „Süße der Stimme“ bzw. „des Klangs“. Das lat. Wort suavitas verbindet er mit Honig (lat. mel) und dessen geschmacklicher Eigenart und schließt daraus, daß der Begriff euphonia mit melos gleichbedeutend sei. Dort knüpft Aurelianus an, der Isidorus’ Bestimmung durch den Nachsatz ergänzt, daß „Eufonia von daher auch melodia genannt werde“, eine Formulierung, die im Anschluß häufig den Ausdruck melos aus der tradierten Wendung verdrängt:

Isidorus Hisp., *Etymologiarum sive originum libri XX* (um 630) III, 20, 4: Euphonia est suavitas vocis. Haec et melos a suavitate et melle dicta (ed. Lindsay, Oxford 1911, Bd. I, o. S.);

Aurelianus Reom., *Musica disciplina* (um 850): Eufonia est suavitas vocis, haec et melos a suavitate vocis et melle dicta est, unde et melodia (CSM 21, 69: V,6);

Bartholomaeus Anglicus, *De proprietatibus rerum* (erste Hälfte 13. Jh.): Unde Isidorus: Symphonia, inquit, est dulcis modulationibus temperamentum concordans sonis in gravibus et acutis. Et per hanc harmoniam voces acutiores et graviore conveniunt et concordant, ita ut si quis ab eo dissonuerit, sensum auditus offendat. Et talis concordia vocum dicitur euphonia, quae est vocis suavitas. Quae a suavitate et melle dicitur melodia. Cui contraria est diaphonia, id est vox dissonans sive discrepans et deformis ad melodiam (ed. Müller, in: Fs. Riemann, Lpz. 1909, 246); Fr. Gafori, *Theorica musice* (Mailand 1492) V, 2: Melus enim a mellis suavitate dictus est: Inde Melodia quasi dulcis cantus (f. h iii).

Von dem lat. Lehnwort euphonia (→ *Diaphonia* II. (1)), das als „bona sonoritas“ im Sinne des musikalischen Erklingenden erklärt wird und – wie das folgende Zitat von Ciconia veranschaulicht – schlechthin alle und nicht nur die explizit consonantia genannten Zusammenklangsbildungen oder Intervalle als harmonische Relationen und damit das Spezifische des Musikalischen umfaßt, geht ein Prozeß aus, der zunehmend alle Konsonanzbegriffe aufeinander bezieht und das Verständnis von melodia sowie den nationalsprachlichen Äquivalenten bis ins 18. Jh. beeinflußt (vgl. dazu auch insbesondere die Belege unten, I. (2)(a) u. (b)):

Anonymus [Pseudo-Odo], *De musica* (um 1000): Euphonia enim græce, latine bona sonoritas interpretatur, id est, consonantia, & omnis musica de consonantia tractat (GS I, 278 a);

Anonymus, Traktat mit dem Incipit „Quid est cantus?“ (10./11. Jh.): Cum enim plures antiphonae alium tonum habeant in initio, et alium in fine, quaedam etiam in se teneant tonos quaedam vero autenticus et plagio, in hoc euphonia, id est bonum sonoritatem conspice et discerne, ut non sonum, sed consonum cantum reddat. Et sicut enim concordantia sunt in canone evangelia aliquando quattuor, aliquando tria, aliquando duo, similiter in cantilena concordantes invenies tonos (ed. Wagner, *Un piccolo trattato sul canto ecclesiastico...*, Rassegna Gregoriana III, 1904, 284);

Johannes Boen, *Ars (musicae)* (vor 1367) Appendix 4 bis: ...sex sunt simphonie vel euphonie soni principales... (CSM 19, 42, 3);

Marchettus de Padua, *Lucidarium* (zw. 1309 u. 1318) V, 5: Ex diffinitionibus supradictis colligere possumus quod euphonia, armonia, simphonia, et consonantia unum quodammodo sint (ed. Herlinger, Chicago u. London 1985, 206);

Jacobus Leod., *Speculum musicae* I (zw. 1321 u. 1324/25): ...omnis proportio, omnis concordia, omnis consonantia, omnis melodia... (CSM 3, I, 43: XII,12);

J. Ciconia, *Nova musica* (wohl zw. 1403 u. 1410) I, 67: Item: Symphonia et diaphonia et armonia et euphonia et consonantia una et eadem est. Nam symphonia est cum coniungitur, diaphonia cum disiungitur, armonia cum adunatur, euphonia cum dulce canitur, consonantia cum organizatur. Omnis vero consonantia euphonia est, non omnis euphonia consonantia. Consonantia autem minus quatuor cordarum non est. Euphonia vero tum ex duabus, tum ex tribus fit aliquando, ut [folgt einstimmiges Notenbeispiel] (ed. Ellsworth, Lincoln u. London 1993, 220, 9–14);

J. Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium* (entstanden 1472, Treviso 1495): Eufonia idem est quod armonia (f. a vii);

ders., *Liber de arte contrapuncti* (1477): Est igitur concordantia duarum vocum mixtura naturali virtute dulciter auribus conveniens dictamque concordantiam arbitror metaphorice a con et corde, sicut enim ex coniunctione duorum cordium sibi mutuo consentientium amicitia dulcis efficitur, ita ex mixtura duarum vocum inter se convenientium concordantia suavis constituitur.

Et quamvis ab auctoribus diversis concordantia, nunc consonantia, nunc concrepantia, nunc euphonia, nunc symphonia, nunc species nominetur, quia tamen illud nomen istis multo communius est, eo praevi omnino decrevi (CSM 22, II, 14: I,2,2–3);

N. Burtius, *Musices opusculum* (Bologna 1487) IX: Euphonia etiam idem est quod consonantia: et dicitur ab .eu. quod est bonus et phonia sonoritas: quasi bona sonoritas: Idemque esse simphonia perpendimus (f. b iij');

Gafori, *Theorica musicæ*, loc. cit., II, 3: Hinc euenit interuallum esse acuti soni grauisque distantiam: atque consonantiam acutorum grauiumque sonorum commistionem. diuidentium propterea in graue acutum & superacutum introductorii dispositionem erroneam facile concludemus: cum his quas soli grauitati deputant consonantia insistat: quæ ex grauibus & acutis necessum est copuletur: ut consonantia sit: hanc licet aurium sensus quoque diiudicet tamen ratio perpendit. fit enim ea hoc modo. Quotiens duæ cordæ una grauiore intenduntur simulque pulsæ reddunt permistum quodammodo & suauiem sonum. duæque uoces in unum quasi coniunctæ concurrunt: tunc ipsa fit consonantia<.> Euphonia item idem est quod consonantia: nam dicitur ab eu quod est bonum & phonia sonoritas quasi bona sonoritas: Fabius autem euphonia latine interpretatur uocalitatem Sinphonia uero concordiam uocum interpretatur Augustinus. Sed Harmonia apud Vbaldum est diuersarum apta coadunatio uocum<.> Plato autem in secundo de legibus ut Marsilius ficinus interpretatus est: Harmoniam esse ordinem in ipsa uocum per acutum & graue contemperantia ponit: quam nos concentum dicere solemus. Philosophus uero hanc esse sonorum rationum in acuto & graui monstrauit. Melodiam autem Baccheus remissionem & intentionem esse per sonos concinnos factam indicat: Verum quom duæ cordæ simul pulsæ non permiscant ad aures suauiem atque unum quodammodo ex duobus compositum sonum: tunc ea fit que dicitur dissonantia (f. c iv');

ders., *De harmonia musicorum instrumentorum Opus* (beendet 1500, veröff. Mailand 1518) III, 11 *Tres soni Harmonica dispositi & simul sonantes dulcissimum concentum atque ipsam harmoniam efficiunt*: Dispositis uero tribus chordis secundum harmonicam medietatem: ut scilicet qua proportione grauissima chorda acutissimam: siue maior numerus paruissimum custodierit: ea ipsa differentia maximi ad medium: medii & paruissimi differentiam: seu interuallum grauissimæ & mediæ chordæ interuallum mediæ & acutissimæ seruet: ea tunc producet melodia: quam proprie harmoniam uocamus (f. LXXX' f.);

B. Rossetti, *Libellus de rudimentis musices* (Verona 1529) [I:] *Compendium musicae* [Cap. III]: Consonantia uero dicitur a consonando, quia consonando organizat uoces suas, & sic est euphonia et simphonia (f. b i'; ed. Seay, Colorado Springs 1981, 9: [I],3,5).

Wenn nun einerseits melodia diesem Wortfeld eingeordnet und – wie unten, I. (2)(b), ausgeführt – weitgehend synonym mit consonantia verwendet wird, versuchen andererseits einzelne Theoretiker, den Ausdruck neben harmonia und cantus für Musik allgemein von den technischen Bezeichnungen für den einzelnen Zusammenklang abzugrenzen (zu einer erweiterten Interpretation von melodia in diesen Belegen im Sinne einer Klangbewegung vgl. unten, II. (1)(a)):

Commentarius anonymus in Micrologum Guidonis Aretini (um 1070): Musica difinitur esse motus uocum, id est uoces motae per intensionem vel depositionem. Huic sunt duae species, melodia scilicet quae modulatio vel harmonia vel cantus dicitur, et consonantia quae symphonia dicitur. Syn enim graece con latine, phonos id est sonans, melodia alia protus, alia deuterus, alia tritus, alia tetrardus, quorum singuli per authentum et plagalem subdividuntur. Symphonia alia tonus, alia semitonium, ditonus, semiditonus, diatessaron, diapente, diapason (ed. Smits van Waesberghe, *Expos. in Micrologum Guidonis Aret.*, Amsterdam 1957, 107 f.: 89–92);

vgl. auch Jacobus Leod., *Speculum musicae* VI (CSM 3, VI, 160: LX, 1–2), u. Ciconia, *Nova musica*, loc. cit., I, 66: „Armonia est dulcis melodia vel dulcis cantilena“ (220, 1).

So ist wohl davon auszugehen, daß melodia gerade in der Gleichsetzung mit harmonia und cantus nicht nur auf die hörbare Musik im Allgemeinen zielt (vgl. Fr. Reckow, Art. *Musica*, RiemannL, loc. cit., 595 a), sondern diese eben auch als

Resultat eines Zusammenklagens auffaßt und somit nicht notwendigerweise einstimmige oder vokale Sachverhalte impliziert.

Tinctoris' Bestimmungen von Melodie, Melos und Melum als „armonia“ und „cantus“ sind beispielsweise auf einen weiten Musikbegriff zugeschnitten und erlauben keinerlei Rückschlüsse auf Ein- oder Mehrstimmigkeit:

Terminorum musicae diffinitorium, loc. cit.: Armonia est amenitas quedam ex convenienti sono causata (f. a iii);

Melodia idem est quod armonia.

Melos idem est quod cantus.

Melum idem est quod cantus (f. b i).

Doch veranschaulicht beispielsweise P. de Canuntius in der Einbindung von Tinctoris' Definitionen den Stellenwert solcher Ausführungen, da er bezeichnenderweise die Erklärung von melodia als „armonia“ und als „dulcis cantus“ bruchlos in das Cap. XXXX *De consonantiis in cantu plano* seines *Incipiunt Regule florum musices* (Florenz 1510) und damit in Ausführungen über „zwei gleichzeitig erklingende Töne“ einfügt:

Di[scipulus]. Quid est consonantia in cantu? Ma[gister]. est duarum uocum simul sonantium probatio. Et secundum magistrum Guidonem in arte musica: nos inuenimus quod nisi due uoces simul sonuerint: ibi consonantia esse non poterit. Dico etiam quod consonantia siue concordantia est unus cantus diuersarum uocum siue diuersorum sonorum mixtura dulciter auribus conueniens. s[cilicet]. cum melodia. Et nota quod hec consonantia aut perfecta: aut imperfecta est... Di. Quare dicitur consonantia siue concordantia? Ma. dicitur a consonando: quia uoces simul sonant. Di. Quid est melodia? Ma. idem est quod armonia. Di. Vnde dicitur melodia? Ma. dicitur a melos quod est dulce: & dios quod est cantus: quasi dulcis cantus. Di. Quid est melos? Ma. idem est quod melodia (f. d).

Gleichermaßen aufschlußreich ist St. Vanneos Begriffsverständnis sowie der Ort seiner Erläuterung von melodia. Einerseits werden die Ausdrücke „Consonantia, Euphonia, Symphonia, Harmonia, Melodia, & Conventus“ im Kap. *De Cantu* erörtert, die damit dem Verständnis der Zeit entsprechend gerade im Blick auf die ‚süße‘ Qualität von Musik bzw. cantus als zusammengehörig vorgestellt werden; andererseits scheint in Vanneos Erklärung von melodia als einem „zusammentönenden Auf- und Abstieg der Stimmen“ bzw. als einer „aus unterschiedlichen ‚Konsonanzen‘ [consonantiae] zusammengesetzten cantilena“ deutlich der weite und hinsichtlich Ein- und Mehrstimmigkeit unspezifische Bedeutungshorizont auf:

Recanetum de musica aurea (Rom 1533) I, 6: Est enim Cantus quædam uocum modulatio, qui non solum humana uoce, harmonia mediante, constat, sed etiam ponitur pro cantatione cuiusque rei... Alii dicunt, cantum esse dulcem ac suauem quandam uocum consonantiam per uocis inflexionem, accipe utramlibet, per diuersa enim ad unam tendunt metam... Et quoniam cantus habet cum consonantia affinitatem quandam, nonnulla de consonantia dicam. Quæ quidem est acuti gravisque

soni mixtura, suaviter, uniformiterque, auribus accidens. Vel Consonantia... est concinnitas quaedam, atque concordia, dissimilium inter se uocum redacta. Vel sic. Consonantia... est grauis soni acutique commixtio uaria, concors tamen & amica... Consonantia est uocum concordantia. Dicitur autem a con i[d est]. simul, & sono, as, quæ est simul concordare, quod fit diuersis subiectis concordanti uoce, uel sono, in unum obiectum concurrentibus... Consonantiam igitur, quæ græce Euphonia dicitur, eam asserimus esse, quum duæ, uel plures uoces, uarii accentus, dulcem suauemque auribus nostris, afferunt sonum... Videlicet Consonantia, Euphonia, Symphonia, Harmonia, Melodia, & Concentus, quod patet ex eorum ethymologia. Nam Euphonia, bona sonoritas, uel uocis suauitas..., uel bona uox interpretatur. Euphonus concinnus dicitur... Symphonia uero... est uocum concordia... Vel ut alii dicunt, est modulationis temperamentum, ex graui & acuto concordantibus sonis siue in uoce siue in flatu, uel in pulsu... Harmonia autem, est numerorum ratio, ex graui & acuto. Vel etiam... Harmonia est concinnitas quædam uocum non similium. Vel ut alii, est uocis modulatio, uel diuersorum uocum apta comprehensio, uel coadunatio... Quid est aliud Melodia, quam consona uocum ascensio, atque descensio, ac si cantilena variis compacta consonantiis, Dicta autem Melodia, a melos græce, quid est dulce, & odon cantus, quasi dulcis, siue melleus cantus. Omnis igitur consonantia, ex graui acutoque sono, constat, ex quibus uocibus, uel Vnisonis uel plurisonis, concinne tamen, seu concorditer positus, concentus generatur. Qui nempe est, diuersarum modulatio uocum... Duæ insuper uel plures consonantiæ, pariter prolatae, Consonantiam, Harmoniam semper, uel Symphoniam, Euphoniã, Melodiam, Concentumve harmonicum, utique producunt (f. 7 f.).

Spuren dieses mittelalterlichen Verständnisses reichen in der fachsprachlichen Literatur bis in das späte 18. Jh., sei es, daß es neben der neuzeitlichen Auffassung als Tonfolge erwähnt wird, sei es in bezug auf die Definition von Musik allgemein oder sei es mit Blick auf die weiterhin im Sinne der ‚suauitas‘ hervorgehobene sensuelle Qualität:

Ch. Butler, *The Principles of Musik* (London 1636) I, 3, 2 *Of Melodi: Melodi...* dhowgh [sc. though] soometime it bee used for Harmoni, or Concert of many Partes (44, Marginalie);
 La Voye Mignot, *Traité de musique* (Paris 1666) I: Toute musique se peut appeller Symphonie, Harmonie, Melodie, ou Concert (2);
 A. Berardi, *Documenti armonici* (Bologna 1687) III: ...i Demonij abboriscono l'armonia, & il concerto, mentre, ostinati nel male odiano la concordia, e la melodia (134);
 Z. Tevo, *Il musico testore* (Venedig 1706) III, 1: Fù chiamata da Greci la Consonanza Eufonia... Si chiama pur anche tal volta la Consonanza con li nomi di Sinfonia, Armonia, Melodia, e Concerto, poiche tutte queste cose... ritornano in uno... (108);
Kurzgefaßtes Musicalisches Lexicon (Chemnitz 1749): Melodie, eine liebliche Zusammenstimmung... (222);
 A. Eximeno, *Dell' Origine e delle Regole della Musica* (Rom 1774), *Introd.*: La soauità che produce nell'animo la Musica si chiama *melodia*, e particolarmente si chiama così la grata sensazione che ne diuien dalla modulazione d'una sola uoce. La melodia altra è *naturale*, altra *espressiva*. La melodia naturale è il piacere inseparabile dalle corde musicali, qualor si adoprano secondo le regole fondamentali della Musica (58).

(a) Vor dem Hintergrund der im vorangegangenen Abschnitt skizzierten Verflechtung von melodia mit anderen Begriffen der abstrakten oder konkreten Stimmigkeit im sinnlich wahrnehmbaren Zusammenklingen von Tönen sowie dem Nachwirken der sensuellen Dimension von griech. μελωδία als

musikalischer Schall, Klang, Erklingendem oder Hörbarem wird offenkundig, daß der in Rede stehende lat. Ausdruck im Singular eine der zentralen Bezeichnungen für Musik allgemein als GESAMTHEIT DES MUSIKALISCH ERTÖNENDEN darstellt. Er ist somit vergleichbar mit Prägungen wie „*musica instrumentalis vel sonora*“ (Jacobus Leod., *Speculum musicae* I [zw. 1321 u. 1324/25]; CSM 3, I, 36; vgl. auch Burnett 1991, 49). Schon früh im ersten Jahrtausend n. Chr. begegnet *melodia* in dieser Bedeutung und wird von daher im Kontext verknüpft mit Kennzeichnungen der auditiven Wirkung oder mit anderen unspezifischeren Ausdrücken für Musik als Klangphänomen wie *tinnitus* oder *sonus*:

Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (um 430) IX, 905: *nec mora et ecce quaedam suavitas intemptata aulicaeque dulcedinis cantus insonuit, ac melodiae ultra cuncta rerum oblectamina recinentes auditum mirantium compleuere diuum. non enim simplex quidam et unius materiae tinnitibus modulatus, sed omnium organicarum uocum consociata permixtio quandam plenitudinem cuncticinae uoluptatis admisit* (ed. Dick, Lpz. 1978, 479);

Cassiodorus, *Institutiones* (um 550–560) II, 5, 3: *In ipsa quoque religione valde permixta est, ut sunt Decalogi decacordus, tinnitus cytharae, tympana, organi melodia, cymbalorum sonus. ipsum quoque Psalterium ad instar instrumenti musici nominatum esse non dubium est, eo quod in ipso contineatur caelestium virtutum suavis nimis et grata modulatio* (ed. Mynors, Oxford 1937, 143, 19–24);

vgl. dazu auch Formulierungen wie „*et audita melodia audientis animum ad assueta gaudia revocavit*“ (Anonymus, *Regulae de musica* [1295], ed. Mettenleiter, *Musikgeschichte der Stadt Regensburg*, Regensburg 1865, 66), „*Ars enim naturam imitatur; non modica melodia continetur in vocibus naturalibus formati instrumentis, quibus nulla attingunt instrumenta artificialia. Nec dicitur haec musica instrumentalis vel sonora, quia tantum vacet consonantiis ut applicantur instrumentis quae illas resonant, sed amplius, quia vacat speculationi circa consonantias, inspiciendo naturas earum communes et proprias, non iam per sensum tantum hoc discernens, sed per rationem*“ (Jacobus Leod., *Speculum musicae* I, loc. cit., 54: XV,3–4), „*Subiectum [sc. der ars musica] est quod agitur per totam scientiam, videlicet sonoritas uocum et ipsarum melodia*“ (Johannes Vetulus de Anagnia, *Liber de musica* [um 1325], CSM 27, 26: I,4), und „*Audiens enim sonorum disparitatem et melodiam in sonis malleorum*“ (Anonymus, *Tractatus cantus figurati* [zweite Hälfte 14. Jh. oder 15. Jh.], CSM 35, 44: II,18).

Zwar wird im frühen Mittelalter *melodia* vereinzelt und irrtümlich in andere Zusammenhänge eingeordnet wie etwa von Beda, der in seiner *Musica theorica* (frühes 8. Jh.) das Wort anstelle des Adjektivs *diatonica* in seine Darstellung der drei griech. Genera einbezieht:

Melodia dicitur, quae et antiquior, quamvis subasperior, quando consonantia ex duobus tonis et semitonio, vel semitonio et duobus tonis completur. Chromatica est quae et posterior et ad delectationem aurium sua varietate permulcet animos et nimiis minutiis tinnule fertur constatque ex tono et tribus semitoniis vel tribus semitoniiis et tono. Enarmonium totam possidet armoniam... (ed. Pizzani, in: *Romanobarbarica* V, 1980, 341).

Doch kann gerade aufgrund der lat. Rezeption von griech. Formulierungen wie „*τρία γένηρα τῆς μελωδίας*“ als „*tria sunt musicae melodiae genera*“ (etwa bei Johannes Affl./Cotto, *De musica* [um 1100], CSM 1, 58: IV,10) oder in dem

häufig zu findenden „musica melodia“ (beispielsweise Anonymus, *De musica plana breve compendium* [13. Jh.], ed. Gilles, MD XLIII, 1989, 42), mit dem die hörbare Musik in Abgrenzung zu der theoretischen Disziplin der musica benannt wird, von einer bruchlosen Übernahme der griech. Bedeutung gesprochen werden, auch wenn im gleichen Kontext – aufgrund der Preisgabe einer Differenz zwischen melos und melodia im Lat. – häufig melos in Formulierungen wie „melorum genera tria“ an Stelle von melodia treten kann. Doch ebenfalls in genuin mittelalterlichen Formulierungen zur Tonordnung ist der Singular melodia präsent zur Erfassung dieses speziellen Status der erklingenden Musik:

Anonymus, *Commemoratio brevis* (um 900): Itaque in octo tonos, quos ita nominamus, melodiam dividimus, quorum differentias et proprietates ecclesiasticum cantorem nisi ingenii tarditate obstante culpabile est ignorare (ed. Schmid, *Musica et Scolica Enchiradis*, München 1981, 157, 22–158, 1);

Regino Prum., *Epistola de armonica institutione* (um 900) XIV: Proslambanomenos igitur interpretatur adquisitus vel adauctus: siquidem quia mese non erat loco media, ut utrumque diapason coniungere posset, sed magis hypatis accidebat; idcirco super hypatas hypaton addita est hec una corda. Unde et ab aliquibus pros melodios dicitur, id est ad melodiam adiuncta vel addita (ed. Bernhard, *Clavis Gerberti I*, München 1989, 60: XIV,6–7).

Auch in anderen Zusammenhängen, die auf Musik als sensuelle Wahrnehmung abheben, wie etwa in der Behandlung und Klassifikation der Intervalle (→ *Modus II. (2)*) – sei es in sukzessiver oder simultaner Anordnung – oder in Relation zu einem Wissenschaftsbegriff, der zunehmend auch mit Bezug auf das Erklingende des Musikalischen definiert wird, rekurren Theoretiker auf diesen spezifischen Ausdruck im Singular:

Johannes Affl./Cotto, *De musica*, loc. cit., Cap. VIII *Quot modi sint, quibus melodia contextitur*: Inter cetera hoc quoque scire convenit, quod novem omnino sunt modi, quibus melodia contextitur: unisonus, semitonium, tonus, ditonus, semiditonus, diatessaron, diapente, semitonium cum diapente, tonus cum diapente. Ex his sex consonantiae dicuntur, vel quia in cantu saepius consonant id est simul sonant... (CSM 1, 67: VIII,1–2);

Johannes Aegidius de Zamora, *Ars musica* (um oder vor 1300), *Prologus*: Quia secundum ipsum absque arte melodica nulla perfecta scientia reperitur, etiamsi eximia comprobetur. In grammaticalibus patet ex consonantia et dissonantia litterarum in orthographia, et ex consonantia pedum in arte metrica. In logicis ex consonantia et dissonantia propositionum in arte syllogismorum. In rhetoricis ex consonantia et dissonantia rhythmorum et huiusmodi. Sic enim non solum in istis, sed etiam in omnibus quae sunt, coelestibus uidelicet elementalibus et mixtis, relucet pulcherrima melodia, secundum consonantias et dissonantias musicales diuinitus ordinatas (CSM 20, 32);

Engelbertus Admont., *De musica* (vor 1320) IV, Cap. V *Ex quibus partibus melodicis consistat cantus naturalis*: Omnis igitur cantus naturalis componitur ex partibus suis primis i[d]. e[st]. remotis que sunt simplices voces sive soni et ex mediis que sunt VI musice consonantie... (ed. Ernstbrunner, Tutzing 1998, 292: IV,V,2–3);

Anonymus, *Tractatus de contrapuncto* (14. Jh.): Ad sciendum artem discantus, primo est sciendum quod sunt septem consonantie, per quas omnis melodia componitur... (CS III, 68 a);

Johannes Gallicus, *Ritus canendi* (um 1460) II, 3, 3: Diapente et diapason simplices ac perfectae consonantiae:

Ex quibus omnibus utique non tam homo quam ipsa natura duas tantummodo perfectas ad inchoandum omnem melodiam atque finiendum discrevit, primas ac simplices diapente et diapason consonantias, quarum prima quinque voces habere debet, tres tonos integros ac unum minus semitonium, secunda vero voces octo, quinque tonos et duo minora semitonia (ed. Seay, Colorado Springs 1981, 67: III,3,5–6).

Seit dem 13. Jh. sprechen dann Autoren auch das Resultat des mehrstimmig Erklingenden explizit mit dem Singular melodia an:

Bartholomaeus Anglicus, *De proprietatibus rerum* (erste Hälfte 13. Jh.): Et dicitur harmonia ab ‚ad‘ et ‚monos‘ id est ‚unum‘, quia ad unam concordiam tendunt in cantibus omnes voces, ut dicit Hugo. Nam in omni melodia exiguntur plures voces sive soni et hi concordēs. Quia ubi est vox una tantum, aures non placat, sicut est vox cuculis sive cantus. Ubi autem plurium est dissona diversitas, non delectat, quia talis diversitas per discordiam non cantum, sed ululatum procreat. Sed ubi est vocum plurimarum et diversarum concors unio, ibi harmoniaca proportio est et modulatio sive dulcis symphonia (ed. Müller, in: Fs. Riemann, Lpz. 1909, 246);

Johannes, *Summa musice* (zw. 1274 u. 1312): Poliphonia dicitur a polis quod est ‚pluralitas‘, et phonos, quod est ‚sonus‘, que nihil aliud est, quam modus canendi a pluribus diversam observantibus melodiam. Dividitur autem in tres species, scilicet diaphoniam, triphoniam et tetraphoniam, id est in cantum duplicem, triplicem et quadruplicem.

Diaphonia est modus canendi duobus modis, et dividitur in basilicam et organicam. Basilica est canendi duobus modis melodia ita quod unus teneat continue notam unam que est quasi basis cantus alterius concinentis; alter vero socius cantum incipit vel in diapente, vel in diapason, quandoque ascendens, quandoque descendens, ita quod in pausa concordet aliquo modo cum eo qui basim observat.

Organica diaphonia est melodia duorum vel plurium canentium duobus modis ita quod unus ascendat, reliquus vero descendat et e contrario; pausando tamen conveniunt maxime vel in eodem vel in diapente vel in diapason. Dicitur autem organica ab organo, quod est instrumentum canendi, quia in tali specie cantus multum laborat.

Triphonia est melodia sive modus canendi a tribus vel a pluribus...

Organica triphonia est melodia vel modus canendi a tribus vel pluribus... (ed. Page, Cambridge 1991, 200 f.; vgl. GS III, 239 a f.);

Jacobus Leod., *Speculum musicae* VII (zw. 1323 u. 1324/25): ...ut est ex discantu proveniens et consurgens melodia auriumque recreatio (CSM 3, VII, 13: V,19);

Petrus dictus Palma ociosa, *Compendium de discantu mensurabili* (1336): Cantus est inflexio vocis ad vocem. Discantus est aliquorum diversorum cantuum duarum vel plurium vocum secundum modum et tempus ad aures pervenientium dulcis melodia (ed. Wolf, SIMG XV, 1913/14, 507);

Anonymus, *Quartum principale* (erhaltene Fassung wohl 1370er Jahre) II, 41: Sicque unus in discantu expertus habens vocis habilitatem, potest cum aliis habentibus habilitatem canendi, magnam facere melodiam (CS IV, 294 b);

Gafori, *Practica musice* (Mailand 1496) III, 1: Est itaque contrapunctus ars flectendi cantabiles sonos proportionabili dimensione et temporis mensura: Namque Melodia ex vocibus constat et interuallis atque temporibus (f. cc vi).

So ist es nicht verwunderlich, daß im Kontext der Komposition von Musik melodia – und hier auch im Plural – als Ausdruck des kunstvoll gefügten und wohlklingenden Gebildes aus Tönen gebräuchlich ist:

J. Cochlaeus, *Tetrachordum musicae* (Nürnberg 1512) I, 5: Quid est Musicus? Est eorum peritus quae melodie accidunt...

Quartum est eorum, qui alterutra inuicem sonoritate, certis interuallorum dimensionibus dulcem conficiunt melodiam. Hos proprie Musicos vocant atque cantores (f. A iii');

H. Finck, *Practica musica* (Wittenberg 1556), Vorrede: Extant melodiæ, in quibus magna artis perfectio est, compositæ ab Henrico Finckio... (f. iij');
 C. Dasypodius, *ÆÆIKON seu Dictionarium Mathematicum* (Straßburg 1573): Musicus uero nominatur is qui percepit accidentia omnia melodiæ, quomodo illa cantui insint (f. 39').

Dieses spezifisch auf Musik als angenehmes klang sinnliches Ereignis gerichtete und von dem Begriff *musica* offenkundig nicht in ausreichendem Maße erfaßte Verständnis von *melodia* geht nicht nur, wie unten, I. (3), dargestellt, in den allgemeinen Wortgebrauch als Synonym für das Schöne der Musik schlechthin über, sondern wird im musikalischen Schrifttum – und im Deutschen auch als „süßes gdön“ (M. Agricola, *Musica Figuralis Deudsch*, Wittenberg 1532, f. A vii') sowie als „wollautender hall vnd schall des gsangs“ (S. Roth, *Ein Teutscher Dictionarius*, Augsburg 1571, Art. *Melodei*; ed. Öhmann, in: *Mémoires de la Société Néo-Philologique de Helsingfors XI*, Helsinki 1936, 328 b) – vereinzelt bis noch in das 19. Jh. tradiert:

P. Pontio, *Ragionamento di musica* (Parma 1588) I: Est igitur Musica actio motus sonorum consonantias, ac melodiam efficiens (2);
 L. Zacconi, *Prattica di musica II* (Venedig 1622) Cap. II: In tutti questi modi si può dir Musica, poiche per eða si comprende sempre vna sonora melodia, & vna soaue harmonia (f. 2'); vgl. auch J. Mattheson, *Critica Musica*, Hbg 1722–25, VI, 91;
 Cap. III: Però se bene sotto questo nome di Musica, non si doueria intendere nissuna altra cosa che quella dolcezza & melodia che fanno le voci quando nel cantar insieme producano effetto di harmonia (f. 3);
 Cap. XV: Giache per formar la Musica, & produrre a gli orecchi nostre l'harmoniche melodie sono necessarij con i numeri ben disposti alcuni caratteri... (f. 9);
 J. Thuringius, *Opusculum bipartitum...* (Bln 1624) II, 4: *Cur dicitur Compositio?*
 Quia in ordinem componit et ordinat consonantias, ut inde grata melodia oriatur (20);
 J. Alsted, *Encyclopaediae liber vigesimus* (Herborn 1630), Abschnitt *Musica*, Cap. VIII: Hæc de materiâ cantilenæ harmonicæ: jam de formâ ipsius, quæ est monadum, dyadum, & triadum musicarum juxta textum artificiosa dispositio, quæ dicitur melodia (1203 a);
 La Voie Mignot, *Traité de musique* (Paris 1666): La douceur des accords est vne harmonie affectée qui se peut appeller melodie comme sont les beaux faux-bourbons (20);
 J. G. Ahle, *Musicalische Frühlings-Gespräche* (Mühlhausen 1695): Nach durchsehung dieser vierstimmigen Melodei... (16);
 Th. B. Janowka, *Clavis ad thesaurum magnæ artis musicae* (Prag 1701): Contrapunctus à Contraponendo dictus, quod secundum artem & regulas, consonantijs aliæ contraponantur, & svavem, auribusque jucundam melodiam producant... (28);
 J. G. Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition* (hs. Weimar 1708) I, 8: *Bicinium*, eine Melodey mit 2 Stimmen (ed. Benary, Lpz. 1955, 42);
 P. Nassare, *Escuela Musica I* (Zaragoza 1724) Cap. XV: ...*melodia es un deleyte, ò dulzura, que resulta de la armonia. Dixe, que eran compañeras inseparables; porque donde ay armonia perfecta, no puede dexar de deleytar, que es el efecto que produce, al qual llamamos melodia...* (58);
 P. Singer, *Metaphysische Blicke in die Tonwelt* (München 1847): Die Fuge. Sie ist eine mehrstimmige... Melodie (192).

(b) Neben die allgemeine Bedeutung von melodia tritt ein spezieller und wohl davon abgeleiteter Wortgebrauch, der auf den WOHLLAUTENDEN (ZUSAMMEN-)KLANG mehrerer gleichzeitig erklingender Töne bzw. Tonhöhen gerichtet ist.

Diesen Sachverhalt der Klangbildung aus mindestens zwei Tönen – und damit den Bezug von melodia auf das klangliche Ergebnis als eine einzelne oder ‚einförmige‘ Wahrnehmung im Sinne einer Synthese – belegen vereinzelt theoretische Ausführungen. Zugleich veranschaulichen sie, daß die geläufige Paarbildung von sonus und melodia nicht mehr wie im ersten Jahrtausend n. Chr. von der parallelen Beziehung beider Ausdrücke zum musikalisch Erklingenden herrührt (vgl. oben, I. (2)), sondern der Bedeutungsveränderung von sonus als musikalischem Ton Rechnung trägt und diesen als ‚einwertiges‘ Phänomen dem mindestens ‚zweiwertigen‘ Klanggebilde oder Intervallschritt entgegensetzt:

Anonymus, *De musica* (13. Jh.): Vel aliter dicendum, quod hic determinatur de musica instrumentali principaliter, quia soni et melodie principaliter diversificantur, penes ipsam et propter hoc principaliter hic de ea determinantur (ed. Haas, *Studien zur mittelalterlichen Musiklehre I*, in: *Aktuelle Fragen der musikbezogenen Mittelalterforschung*, Forum Musicologicum III, Winterthur 1982, 358);

Johannes, *Summa musice* (zw. 1274 u. 1312) X *De speciebus intervallorum*: ...quod si melodia fiat composita ex duabus notulis... (ed. Page, Cambridge 1991, 163; vgl. GS III, 210 a);

Marchettus de Padua, *Lucidarium* (zw. 1309 u. 1318) IX, 1, 58: Sic similiter est de notis, quia ut est vox sive nota prima que occurrit in cantu, et sonus est, et tamen nullam melodiam facit... (ed. Herlinger, Chicago u. London 1985, 338);

Engelbertus Admont., *De musica* (vor 1320): Et hoc est quod dicit Aristoteles in libro problematum parte, XVIII.^a, quod melodia in tono est in ambabus vocibus eius non in una, et in cantu non in principio sed in fine: quia melodia consistit in proporcione, proporcio vero est inter duo (ed. Ernstbrunner, Tutzing 1998, 321 f.: IV,XXIII,9);

Bonaventura da Brescia, *Brevis collectio artis musicae* (1489) III: Dicitur musica apud graecos archithesis; thesis apud latinos est musica, quia non solum in uno tono nec in una melodia sed in pluribus, quia non est melodia in paribus sed in diversitatibus tonorum vel sonorum, et in diversitate eorundem fit dulcedo cantuum (ed. Seay, Colorado Springs 1980, 3).

Das offenkundige Zusammenfallen der Bedeutungen von Klang als Hörbarem und Klang als Zusammenstimmung läßt sich schon früh im lat. Mittelalter erkennen, etwa wenn Irenäus von der Bildung eines Zusammenklangs in beliebigem Abstand spricht oder Censorinus den „süßesten Klang“ („dulcissima melodia“; einzelne Hss. überliefern bezeichnenderweise für melodia die Überschreibung „sonoritas“) als Ergebnis einer „Übereinstimmung“ von Tonhöhen unterschiedlicher Einzeltöne vor dem Hintergrund von „intervalla musicis diastematis congrua“ erwähnt. Aufschlußreich ist gleichfalls Pseudo-Augustinus’ Rede von der in Folge einer „Übereinstimmung aller Elemente“ zum Lobe Gottes erschallenden Musik:

Irenäus Lugdun., *Adversus Haereses* (2./3. Jh.) II, 25, 2: Quia autem varia et multa sunt quae facta sunt, et ad omnem quidem facturam bene aptata et bene consonantia, quantum autem spectat ad unumquodque eorum sunt sibi invicem contraria et non convenientia, sicut citharae sonus per uniuscuiusque distantiam consonantem unam melodiam operantur ex multis et contrariis sonis subsistentem (ed. Brox, Freiburg i. Br. 1993, II, 210, 6–11);

Censorinus, *De die natali* (238) XIII, 1: Ad haec accedit quod Pythagoras prodidit hunc totum mundum musica factum ratione, septemque stellas inter caelum et terram vagas, quae mortalium geneses moderantur, motum habere ἔνσθημον et intervalla musicis diastematis congrua, sonitusque varios reddere pro sua quasque altitudine ita concordantes, ut dulcissimam quidem concinant melodian, sed nobis inaudibilem propter vocis magnitudinem, quam capere aurium nostrarum angustiae non possint (ed. Sallmann, Lpz. 1983, 22, 10–23, 6);

Anonymus, *Sermo S. Augustino adscriptus* (4. Jh.): Omnium elementorum concurs in dei laudibus concrepat melodiam (zit. nach: Thesaurus linguae lat. VIII, Lpz. 1946, 624).

Seit dem 12. Jh. und bis weit ins 16. Jh. hinein tritt melodia verstärkt neben die Ausdrücke concordia und consonantia – von A. M. T. S. Boethius als „Mischung eines hohen und eines tiefen Tones, die süß und einförmig ins Ohr fällt“ definiert (*De institutione musica libri quinque* [um 500] I, 8: „Consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens“, ed. Friedlein, Lpz. 1867, 195) –, teils in Synonymie (etwa in Formulierungen wie „omnis consonantia vel melodia“), teils in ergänzender Funktion, um die Wirkung des hörbaren Klangs und die Ursache des zahlhaft fundierten Tonverhältnisses voneinander abzuheben, teils um die „süße Eintracht des Klangs“ („dulcisona melodiae concordia“) zu betonen. Denn suavis und dulcis sind auch in diesen Kontexten die häufig begleitenden Adjektive, die als Qualität des Sinneseindrucks die mathematische Begründung solcher Klangbildungen ersetzen:

Anonymus, Traktat mit dem Incipit „Quoniam de canendi scientia“ (zweite Hälfte 12. Jh.) V: Consonantiae autem ideo dicuntur quia earum extremae voces primis vocibus consonare noscuntur. Diatesseron reddit dulcem melodiam, diapente dulciorem, diapason dulcissimam et quandam identitatem vocum (ed. Seay, *An anonymous Treatise from St. Martial*, Ann. Mus. V, 1957, 17); vgl. dazu die entsprechende Formulierung „voces diatessaron... dulcem reddunt consonantiam, diapente dulciorem, diapason dulcissimam“ etwa bei Guido Aug., *Regulae de arte musica* (um 1140; CS II, 153 b);

Anonymus, *Tractatus de organo cod. Vaticanus* (Anfang 13. Jh.): vnde sciendum quod nulla vox supra perfecte sonat. nisi in diapason. vnde diapente et diatessaron. concordant. quia faciunt melodiam aliquam. et discordant quia non sunt in perfecta proportione (ed. Zamminer, Tutzing 1959, 185).

Anonymus 4, Traktat mit dem Incipit „Cognita modulatione melorum“ (um 1290) IV, 1: ...diapason dicitur prima et est melodia maxima et mater omnium concordantiarum... Diapente dicitur secunda et est melodia propior post diapason (ed. Reckow, Wiesbaden 1967, 67, 3–8); vgl. auch die Formulierung „concordantia sive melodia“ (72, 6–11);

Anonymus II, *Tractatus de discantu* (13. Jh.): ...omnis consonantia seu melodia... (ed. Seay, Colorado Springs 1978, 28);

Lambertus, *Tractatus de musica* (um 1270): Concordantia vero dicitur esse, quando due voces in eodem tempore compatiuntur, ita quod una cum alia secundum auditum suavem reddat melodiam; tunc est consonantia (CS I, 260 a);

Jacobus Leod., *Speculum musicae* II (zw. 1321 u. 1324/25): ...in aliqua consonantia non debet asseri illius bonitas, perfectio, melodia vel concordia... (CSM 3, II, 253 f.: CX,8);

ibid. IV: Perfecta concordia est sonorum distinctorum sibi permixtorum unitorumque veniens ad aurem dulcis et uniformis iucundaque melodia (CSM 3, IV, 93: XXXII,1);

Ugolinus Urb., *Declaratio musicae disciplinae* (um 1430): In ea [sc. „diapente consonantia“] nulla vocum disparitas, nulla inaequa proportio, nulla inepta distantia, et omnis duritiei dira asperitas ab eius dulcisona melodiae concordia est semota (CSM 7, I, 58: XXVIII,5);

Supervaditur igitur imperfectum diapente a perfecto per semitonium maius, quod apotome est, ex huiusmodi ergo apotome defectu dicitur diapente imperfectum, eo quod in vocum coniunctione ubi ipsa melodiarum amoena suavitas eo absque defectu auditus virtutem laetificat, ipso mediante nulla excipitur ab ea perfecta concordia, sed imperfecta redditur melodia (CSM 7, I, 61: XXX,4);

Fr. Gafori, *De harmonia musicorum instrumentorum Opus* (beendet 1500, veröff. Mailand 1518) I, 5: ...ut omnis inde melodia permixtione resultaret harmo<n>ica (f. VII');

III, 11: ...seu interuallum grauissimæ et mediæ chordæ interuallum mediæ et acutissimæ seruet: ea tunc producetur melodia: quam proprie harmoniam uocamus (f. LXXXI);

Sebastianus de Felstin, *Opusculum musice compilatum* (Krakau 1517) I: Modus in proposito est certa melodia et debita vocum distantia. Et dicitur modus a modificatione siue a mensura. Quia omnis ascensus vel descensus debita mensura continetur. Sunt autem nouem modi quibus omnis melodia componitur... (f. A iij');

vgl. in diesem Zusammenhang auch die Begriffserklärungen von *sortisatio* des 15. bis 17. Jh., in denen hinsichtlich der Bezeichnung für die zur Ausgangsstimme hinzutretenden Intervalle in der stegreifartigen Mehrstimmigkeitspraxis die Ausdrücke *melodia*, *concordia* und *consonantia* austauschbar sind (→ *Sortisatio* I. (2)).

Neben *melodia* belegen auch die Adjektive *melodiatum* und *melodiosum* in ihrem Bezug auf Mehrstimmigkeit die enge Rückbindung des Begriffs an ein klangorientiertes Gebilde im Sinne einer Folge von Zusammenklängen:

Joannes Presbyter, *De musica antica et moderna* (12. Jh.): Organa sunt melodiis perstreptentes voces compositionis (ed. de la Fage, *Essais de Diphthérogaphie musicale*, Paris 1864, 400);

Teodono de Caprio, *Regulae contrapuncti* (1413): Sex sunt species discantus per quas omnis cantus planus seu melodiosus potest fieri (ed. Casimiri, in: *Note d'Arch. per la Storia mus.* XIX, 1942, 97);

Ugolinus Urb., *Declaratio...*, loc. cit., I, 3 *De quinque partibus musicae in hoc opere declarandis*: Secundum est melodiatae musicae seu contrapuncti ratio, cuius est descriptas voces consonantes vel dissonantes proportionum merito et aurium vero mediante iudicio cognoscere, et eas esse consonantes vel dissonantes recte iudicare, ipsas ad invicem ordine recto coniungere et ex his dulcissimas resultantes melodias ad animam acceptare.

Tertium est musicae mensuratae cognitio, cuius est diversarum pluriumque melodiarum concordias tempore mensurare, modos, tempora et prolationes praebere, notarum perfectiones et imperfectiones cognoscere et ipsarum alterationes inter modos, tempora et prolationes distinguere.

Quartum est ipsarum melodiarum mensuratae musicae ordinata proportio, cuius est omnium inter se distantium terminorum rationem habere, ipsarum seriem harmoniarum sub rata prolatione proferre, et omnium generum proportionem et causas ratione cognoscere...

In quinque, igitur, partes, id est, in libros quinque, opus hoc musicum dividitur omnes disciplinae partes musicae continentes, quorum liber primus est de plana musica, secundus de musica melodiata simplici seu contrapuncto, tertius de musicae mensuratae... (CSM 7, I, 21: III,4–8);

De musica melodiata: Tradidimus in primo libro musicae planae et nudae declarationis erudimenta quibus omnium partium eius diffinitivae veritatis comprehendimus rationem, et quoniam in ipsa eius nuditate delectationem accipimus tamen quia melodiis induta delectabilior valde sensu percipitur, ideo in hoc secundo de ipsa melodiata musica intendimus pertractare. Erit tamen eius melodia simplex non pluribus proportionata sonis, sed unice vocis vox unica respondebit. Haec quidem pars musicae nomine dicitur contrapunctus, in eo namque consonantiarum dissonantiarumque vim plene sensibili organo auditus apprehendimus et eam ex inde intellectui praesentatam ipsius ratione iudicamus quod nudae musicae virtute nequimus. Nam in nuda seu plana musica quid sit diatesseron vel diapente, quid diapason, quid cetera diffinitive seu

descriptive cognoscimus, sed quid consonum vel dissonum in consonantiae acumine et gravitate distantis ratione constet penitus ignoramus. Haec autem profecto huiusmodi melodiatae musicae vi cum vox in acuto in gravi voci respondet, tum proportionum ratione, tum auditus iudicio, si consona sint vel dissona penitus iudicamus. Tunc etenim ab ipsa diapente dulcedine rapimur, tunc a diapason consonantiarum domina trahimur et ab ipsarum delectatione consonantiarum dulcissimo ictu percutimur (CSM 7, II, 3 f.: I,2–7);

Sunt igitur consonantiae secundum hanc considerationem, unisonus ratione originis, quinta, octava, duodecima, quintadecima, nonadecima; dissonantiae sunt tertia, sexta, decima, tertiadecima, vigesima; discordantiae sunt secunda, quarta pro tritono, septima, undecima, quartadecima, vigesima prima, quae discordantiae a contrapuncti usu penitus repelluntur, ut dictum est, et ut clarius detur demonstratio de his secundum partitionem secundam, eas in hac melodiata musica nominabimus (CSM 7, II, 7: III,40);

Musica{e} melodiata sive contrapunctus musicam sine melodia sive cantum planum praesupponit, quoniam consonantiae et dissonantiae ad hanc spectantes musicam in ipso plano cantu diffiniuntur et declarantur, ut in primo libro dictum est (CSM 7, II, 8: IV,2).

Dieses grundsätzliche Verständnis mag auch die singuläre Verwendung von melodia zur Bezeichnung einer bestimmten Tonstufe innerhalb der Modi motivieren, die wohl ein klanglich besonders angenehm empfundenes Verhältnis zur Finalis aufweist:

Anonymus, Traktat mit dem Incipit „Dulce ingenium artis musicae“ (10./11. Jh.): Dicendum est de his, qui dicuntur tropi vel toni vel modi vel differentiae consonantiarum musicae modulationis. Quod, quanquam octo sint soni, tamen non amplius quam septem sunt inter se distantes tono, ex quibus tota perficitur consonantia. Dorius habet melodiam a mese et descendit ad lycanos ypaton, ascendit vero ad paranete diezeumenon habens finalem in lycanos ypaton in gravibus, in acutis in mese... Phrigius habet melodiam a paramese descenditque ad ypate meson, ascendit vero ad nete diezeumenon habens finalem in gravibus in ypate meson, in acutis in paramese... Lydius habet melodiam a trite diezeumenon... Myxolidius habet melodiam a paranete diezeumenon... (ed. Bernhard, *Anonymus saeculi decimi vel undecimi tractatus de musica...*, München 1987, 32 f., 50–57).

Lit.: M. APPEL, Terminologie in d. mittelalterlichen Musiktrakt., Diss. Bln 1935, 36–42; CH. BURNETT, Sound and its Perception in the Middle Ages, in: *The Second Sense. Studies in Hearing and Mus. Judgement from Antiquity to the Seventeenth Cent.*, hg. von dems., M. Fend u. P. Gouk, Warburg Inst. Surveys and Texts XXII, London 1991; KL.-J. SACHS, Boethius and the Judgement of the Ears: A hidden Challenge in Medieval and Renaissance Music, *ibid.*

(3) In und häufiger noch außerhalb der musikalischen Fachsprache ist der Wortgebrauch seit Ende des 12. Jh. in den modernen europäischen Sprachen geprägt durch eine Vielzahl von Konnotaten, die an die in den vorausgegangenen Abschnitt I. (2) und (2)(a)–(b) behandelte Bedeutung anknüpfen. Den gemeinsamen Kern dieses Begriffsverständnisses bildet dabei die Identifikation von Melodie und melodisch mit dem ANGENEHMEN UND ‚SÜSSEN‘ SINNESREIZ schlechthin, sei es exemplarisch im Blick auf das musikalisch Erklingende, sei es

unter Bezug auf auditive Wahrnehmungen im weiteren Sinn oder sei es hinsichtlich positiver und lustvoller Empfindungen und Eindrücke allgemein. Ein Reflex dieser Auffassung findet sich noch im gegenwärtigen alltäglichen Sprachgebrauch, in dem Melodie als Metapher für den sensuellen Hörgenuß der neuzeitlichen Bedeutung von Musik an die Seite tritt.

Aufgrund der dominanten wahrnehmungsbezogenen Konnotationen und der grundlegenden Kategorisierung des Musikalischen ist *melodia* auch in der lat. Literatur zur Bezeichnung von Musik gebräuchlich:

Anonymus, *Carmina Burana* (13. Jh.) Nr. 81: Ergo nostra contio / psallat cum tripudio / dulci melodia! (ed. Fischer, Zürich u. München 1974, 266);

Nr. 151: Aves dulci melodia / sonant garrule (478);

Anonymus, *Carmina Cantabrigiensia* (wohl 13. Jh.) X, 12: Cedit auceps ad frondosa resonans umbracula, / Cedit cignus et suavis ipsius melodia, / Cedit tibi timpanistra et sonora tibia (ed. Bulst, Heidelberg 1950, 26).

Als einer der zentralen Ausdrücke für Musik und Klang sowie besonders in der Bedeutung ‚Engelsmusik‘ geht das lat. *melodia* in die Literatur der modernen Nationalsprachen ein, deren Begriffswörter in metaphorischer Bedeutung auch für andere auditive Wahrnehmungen wie Vogelgezwitscher oder Wasserrauschen im Wortschatz der poetischen Sprache erhalten bleiben (vgl. dazu insbesondere die Belege aus der Lit. des 19. Jh. im GrimmW VI, 1885, 2002):

La Vie d'Edouard Le Confesseur (um 1170), Verse 2554–2560: Li angle e li saint vunt devant / Od grant clarté e od dulz chant. / En tere n'ad buche ki die / Cum fud dulce la melodie, / Cum cele joie fud plenerie, / Cum bele fud cele lumiere (ed. Södergård, Uppsala 1948, 190);

Le Roman des Sept Sages de Rome (wohl drittes Viertel 12. Jh.), Verse 2040–2044: ...ne riens k'i chant n'acordera. / Et si verrés .i. esrené, / .i. contrait u .i. bocéré, / ki avra clere melodie... (ed. Speer, Lexington, Kent. 1989, 163);

Le Chevalier au Cygne (Ende 12. Jh.) III: ...Quant li ber le sonoit, que nule ciphonie, / Ne harpe, ne viiele, ne nule melodie (ed. Nelson, *The Old French Crusade Cycle*, Tuscaloosa 1985, Bd. II, 3: III,70–71);

Simund de Freine, *Vie de Saint Georges* (Ende 12. Jh.), Verse 1660–1663: L'angle vindrent dunt del cel / Od l'archangle seint Michel / Od chant e od melodie, / Unc ne fu si duce oïe (Œuvres, hg. von J. E. Matzke, Paris 1909, 115);

De la Madelaine (Ende 12. Jh.): Et quant il ot presque tote la quarentaine faite sa penitance, un jor si com il estoit en orisons si oi une grant melodie de vois (ed. Corcoran u. a., in: Zs. für romanische Philologie LXXXVIII, 1982, 35);

Gottfried von Straßburg, *Tristan* (um 1210), Verse 4811–4813: diu wîset sî ze wunsche wol, / diu weiz wol, wâ si suochen sol / der minnen melodie (ed. Marold, Lpz. 1906, 73 a);

Perceval (Anfang 13. Jh.): Et Bron li viels bailla Perceval le vaissel entre ses mains, et del vaissel issi une melodie et une flairors issi precieuse que il lor sambla que il fussent en paradis o les angles (ed. Roach, *The Didot Perceval*, Philadelphia 1941, 241 f.);

Gospels of Nicodemus (zw. 1300 u. 1325): Al sall mak Ioy and melody that erth has in his hand (zit. nach Carter 1961, 269);

Dante Alighieri, *La Divina Comedia* (entstanden zw. 1311 u. 1321), *Purgatorio*, Canto XXIX, 22–23: E una melodia dolce correva / per l'aere luminoso... (Werke, hg. von E. Laaths, München o. J., 309);

De Sancta Katerina historia (um 1350): Scho herd grete noise and melody Of diuers maners of ministralsy (zit. nach Carter 1961, 270);
vgl. auch die Belege in E. A. Bowles, *Haut and Bas: The Grouping of musical Instruments in the Middle Ages*, MD VIII, 1954.

Wie verfehlt es wäre, diesen Wortgebrauch des Singulars im neuzeitlichen Verständnis als lineare Tonfolge aufzufassen, veranschaulicht die Übertragung des Melodiebegriffs auf außermusikalische Sachverhalte. Schon das frühe lat. Mittelalter gebraucht *melodia* in der unspezifischen Bedeutung von Übereinstimmung verschiedener Elemente in einem weiten und das Musikalische einschließenden Sinn (vgl. den im vorangehenden Abschnitt zitierten anonymen *Sermo...*). Insbesondere im Franz., das in dieser Hinsicht am ausführlichsten belegt ist, kann *mélodie* – wie auch das hinsichtlich des ‚Übereinstimmens‘ in seiner vokabularen Bezeichnungsfunktion verwandte *accord* (→ *Accord* I. u. I. (1)) – noch im 16. Jh. bei Calvin in dieser charakteristischen Bedeutung nachgewiesen werden:

Sept Sages de Rome (Ms. wohl 12./13. Jh.): Et i avoit cloketes qui sonnoient si accordablement que c'estoit melodie a escouter (zit. nach Engelhardt, 24);

L'Harmonie des sphères (15. Jh.): ...quatre grans marteaulx qui faisoient ensamble plusieurs divers accors melodieux et plaisans a oïr... (ed. Hyatte/Pouchard-Hyatte, New York 1985, 48);

...les musicaulx nombres sont bien seans ensamble et font une consonancie et une melodie agreable a l'oÿe, tout ainsy l'ame humaine et le corps qui lui est baillié de telle mesure et telle proporcion qu'elle desire et veult de sa nature sont bien seans ensamble et font aussi un accord melodieux et plaisant a Nature... (70);

J. Calvin, *Institutio de la Religion Chrétienne* III ([1560] Paris u. Brüssel 1957) 6, 1: ...le but de notre régénération est qu'on aperçoive en notre vie une mélodie et accord entre la justice de Dieu et notre obéissance... (147); in der lat. Fassung (Genf 1559, 244) lautet der entsprechende Passus: „SCOPUM regenerationis esse diximus vt in vita fidelium appareat inter Dei iustitiam & eorum obsequium symmetria & consensus...“.

Häufig sprechen franz. Autoren auch andere Sinneseindrücke als die des Musikalischen mit dem Adjektiv *mélodieux* und auch vereinzelt mit *mélodie* als angenehm oder schön an:

Watriquet, *Li Dis de l'Arbre Royal* (1322): A veoir [sc. diesen Baum] iert grans melodie (ed. Scheler, *Dits de Watriquet de Couvin*, Brüssel 1868, 87: 139);

ders., *Li Mireoirs as Dames* (1324/1325): Die<u>x! tant estoit [sc. das Schloß] melodieus / A veoir et si gracieus / Que chascuns qui le resgarloit / Ou desir du veoir ardoit (loc. cit., 21: 645–648);

anonymes Gedicht (Anfang 14. Jh.): ...li ame si s'atache / que coie demeure en sa plache / Par sentemens melodious (ed. Bechmann, *Drei Dits de l'ame...*, Zs. für romanische Philologie XIII, 1889, 78);

Baudouin de Sebourc, *Li Romans* (14. Jh.) III: Boin tamps en larechin ch'est plus grant melodie / Que che n'est de la choze c'on a appareillie (ed. Bocca, Valenciennes 1841, I, 95: 1125–1126);

Cl. Marot, *Ballades* V (entstanden 1528): L'autre dit que c'est melodie [schön, angenehm, charmant] / D'ung homme debout bien fiché. / Mais, quelcque chose que l'on die, / Il n'est que d'estre bien couché (Œuvres diverses, hg. von C. A. Mayer, London 1966, 147, 21–24).

Einträge in allgemeinsprachlichen Wörterbüchern der frühen Neuzeit bestätigen dieses Begriffsverständnis gerade im Blick auf die Akzentuierung der qualitativen Bewertung von erklingender Musik:

Vocabularius optimus (erste Hälfte 14. Jh.): *Melodia* gütgedöne gütgetön süßgesanck (ed. Bremer, Tübingen 1990, II, 380; vgl. auch die Einträge *Melos* und *Euphonia*, die *ibid.* als „süßgesang“ verzeichnet werden);

W. Thomas, *Principal Rules of the Ital. Grammar, with a Dictionarie...* (London 1550): *Melode*, *Melodia*, melodie or mirthe (f. U ii'; zum engl. mirthe, Freude, als Ausdruck für Musik vgl. Schad 1911, 10, u. Carter 1961, 313 f.);

J. Florio, *A Worlde of Words* (London 1598): *Melode*, melodious, harmonious, musicall, sweetlie singing. *Melodia*, melodie, harmonie, sweete singing, a tunable songing (zit. nach Strahle 1995, 217 b);

R. Cawdrey, *A Table Alphabeticall* (London 1604): *melody*, (Greeke) sweete sounding, or sweete musick (*ibid.*);

G. Mieke, *The great French Dictionary* (London 1688): *Melodie*, Musick (loc. cit., 218 a);

E. Phillips, *The New World of Engl. Words* (London 1696): *Melody*, Harmony, a Mixture of Sounds pleasing and delightful to the Ear; a Musical sound, or sweet Air... (*ibid.*);

J. Kersey, *A New Engl. Dictionary* (London 1702): *Melody*, a sweet Consort in Musick (f. R 2' c).

Neben die Herausbildung der spezifisch fachsprachlichen Bedeutung tritt dadurch ein bis in die Gegenwart reichender und nur selten – wie bei J.-J. Rousseau – musiklexikalisch verzeichneter umgangssprachlicher oder auch metaphorischer Wortgebrauch, in dem Melodie und das Melodische mit Musik und darüber hinaus mit dem Musikalischen als Prototyp des angenehmen-lustvollen Sinneseindrucks oder dem Verschmelzenden, Stimmigen und Innigen schlechthin zusammenfallen:

Ch. Batteux, *Les Beaux Arts réduits à un même Principe* (Paris 1773): La mélodie est prise dans un sens métaphorique par rapport à la Danse; elle ne signifie qu'une suite concertée & harmonique des mouvemens (365 f., Anmerkung);

RousseauD (Paris 1768), Art. *Mélodieux*: Qui donne de la Mélodie. *Mélodieux*, dans l'usage, se dit des Sons agréables, des Voix sonores, des Chants doux & gracieux, &c. (276);

J. Chr. A. Heyse, *Allgemeines Fremdwörterbuch* (Hannover 1829): Melodie..., auch Wohlklang; melodisch, wohltönend, lieblich klingend, lieblich, angenehm... (465);

signiert „Ch. Bechem.“, Art. *Mélodie*, in: *Dictionnaire de la Conversation et de la Lecture* XXXVII (Paris 1837): *Mélodie* se dit par extension, en parlant de poésie ou de prose, et signifie un choix, une suite de mots, de phrases propres à flatter l'oreille: La mélodie du style (437 a);

W. Henzen, *Nachruf, gesprochen bei der dem Andenken Richard Wagner's... gewidmeten Gedächtnißfeier* (NZfM, Bd. 79, 1883): Der Größten Einer ist dahingegangen, / Vollendet hat der Deutscheste der Meister, / Deß Melodien durch alle Seelen drangen, / Deß Wunderklänge bannten alle Geister (97 a).

Spuren dieser Verankerung des Melodiebegriffs in einem sehr elementaren Verständnis von Musik wirken im 20. Jh. nach in so unterschiedlichen Sachverhalten wie etwa in I. Strawinskys möglicherweise ironischer Betitelung seiner Klavierkomposition *Le cinq doigts* (1921) als „8 Mélodies très faciles sur 5 notes“ (1; das Titelblatt nennt abweichend „8 Pièces...“) oder in der

Gepflogenheit, Produkten der literarischen, musikalischen oder medialen Trivialsphäre Benennungen wie „Melodie des Herzens“, „Melodie der Leidenschaft“, „Melodien für Millionen“ usw. zu geben, um dadurch dem Rezipienten positive sinnliche Intensität und maximierten sensuellen Genuß zu versprechen.

Lit.: GrimmW VI, Lpz. 1885, Art. Melodie; FR. GODEFROY, Dictionnaire de l'ancienne langue frç. V, Paris 1888, Art. melodial, melodie, melodiement, melodier, melodieus, melodieuseté, melodise, melodisé; G. SCHAD, Musik u. Musikausdrücke in d. mittlengl. Lit., Ffm. 1911, 10 f.; A. BLAISE, Dictionnaire Lat.–Frç. des Auteurs Chrétiens, Straßburg 1954, Art. melodia; H. H. CARTER, A Dictionary of Middle Engl. Mus. Terms, Bloomington, Indiana 1961, Art. Melodie, Melodious, Melodiously; H. HÜSCHEN, Art. Melodie, Abschn. A. Begriffsgesch., MGG IX, 1961; E. HUGUET, Dictionnaire de la langue frç. du seizième siècle V, Paris 1961, Art. Melodie; A. TOBLER u. E. LOMMATZSCH, Altfranz. Wörterbuch V, Paris 1961, Art. melodie, melodiier, melodios; KL. ENGELHARDT, Die Wiedergabe d. akustischen Phänomene im Altfranz., Diss. München 1966, besonders 72, 76 u. 117; P. ZUMTHOR, Art. melodia, Franz. etymologisches Wörterbuch V/1, hg. von W. von Wartburg, Basel 1969; GR. STRAHLE, An Early Music Dictionary, Cambridge 1995, Art. Melody.

(4) Unter dem Einfluß der platonischen Definition von melos als Zusammensetzung von Wort, ‚Harmonie‘ und Zeitmaß (*Politeia* III: 398 d: „**το meloj ek triwn estin sugkeimenon, logou te kai armoniáj kai r(μμου;** ed. Burnet, Oxford, 1902, o. S.) kommt es in der ital. Musiktheorie des 16. und 17. Jh. zu einer Verengung des Melodiebegriffs als grundlegender Kategorie des Musikalischen, da der bestimmte Singular ‚la melodia‘ als MEHRSTIMMIGE UND RHYTHMISCH GEGLIEDERTE VOKALMUSIK bzw. als „synthesis of the musical, textual and expressive content of a composition“ (Palisca 1985, 141) verstanden wird.

Charakteristisch für diese Auffassung, die von einem neuzeitlichen und nicht antiken harmonia-Verständnis ausgeht, ist das Nachwirken von lat. melodia als Benennung des musikalisch Hörbaren im Sinne des Erklings. In G. Zarlinos *Le Istitutioni Harmoniche* (Venedig 1558), der wohl frühesten musiktheoretische Quelle, die die Einwirkung der platonischen Bestimmung von melos auf melodia greifbar werden läßt, begegnen zahlreiche traditionelle mittelalterliche Wendungen wie „i suoni, & le voci, et per consequente ogni Consonanza, ogni Harmonia, & ogni Melodia“ (77), „Harmonia, o Melodia universale“ (82), „melodia, o cantilena“ (86) oder „questo genere universalissimo Melodia, ouero Harmonia“ (143), die sich aus dem lat. Begriffsverständnis speisen. Zugleich aber bekommt melodia durch die dominante Auffassung von voce als menschlicher

Stimme und in Reaktion auf die Musikpraxis der Zeit einen ausgezeichneten Platz in der Klassifikation des Musikalischen zugewiesen, da der Ausdruck das über das rein Klangliche hinausgehende Vorkommen von Text und rhythmischer Gestaltung einschließt. Daß es sich dabei notwendig um Mehrstimmigkeit handelt, macht Zarlino's Bestimmung der „harmonia prop[r]ia“ offenkundig, die er von der „harmonia non prop[r]ia“ als einzelner Zusammenklang dadurch unterscheidet, daß diese die Abfolge von „consonanze“ und „dissonanze“ sei, welche aus den Zusammenklängen der Stimme einer cantilena hervorgehen und die „süß den Gehörsinn rühren“:

II, Cap. 12 *Quel che sia Consonanza, Dissonanza, Harmonia, & Melodia*: ...potemo comprendere, che la Consonanza nasce, quando due soni, che sono tra lor differenti senza alcun suono mezano, si congiungono concordeuolmente in vn corpo; & è contenuta da vna sol proportione... Ne solamente si ritrouano due suoni tra loro distanti per il graue & per l'acuto, che consuonino; ma tali suoni anco si odono molte fiate tramezati da altri suoni, che rendono soaue concento, come è manifesto; & sono contenuti da più proportioni; però li Musici chiamano tal compositione Harmonia. Onde si dè auertire, che l'Harmonia si ritroua di due sorti, l'vna delle quali chiamaremo Propia, & l'altra Non propia... I Musici nominano propriamente Harmonia il concento di chorde, o di voci consonanti nelli lor modi, senza offesa alcuna delle orecchie; intendendo per questa il concento, che nasce dalle modulationi, che fanno le parti di ciascuna cantilena... Harmonia propia adunque è mistura di suoni graui, & di acuti, tramezati, o non tramezati, la qual percuote soauemente il senso; & nasce dalle parti di ciascuna cantilena...; & hà possanza di dispor l'animo a diuerse passioni. Et questa Harmonia non solamente nasce dalle consonanze; ma dalle dissonanze ancora: percioche i buoni Musici pongono ogni studio di fare, che nelle Harmonie le dissonanze accordino, et che con marauiglioso effetto consuonino... La Non propia... più presto si puo chiamare Harmoniosa co<n>sonanza, che Harmonia: conciosia che non contiene in se alcuna modulatione... Et se ben pare, che l'Harmonia Propia non habbia da se tal forza, tuttauia l'acquista col mezo del Numero, & dell'Oratione, cioè del Parlare, o delle Parole, che se le accompagnano; le quali tanto più, o meno commoueno, quanto più o meno sono accommodate al Rithmo, oueramente al Metro con proportione. La onde poi da tutte queste tre cose aggiunte insieme, cioè dall'Harmonia propia, dal Rithmo, & dall'Oratione, nasce (come vuol Platone) la Melodia (79 f.); II, 13: Et benchè la Consonanza, la Dissonanza, & l'Harmonia possono nascere non solo dalle voci, ma anche dalli suoni; nondimeno la Melodia, nella quale entra la Oratione non può nascere se non dalle uoci (80);

II, 14: Ma l'ultimo modo è, quando noi applichiamo le parole alle figure cantabili, il quale è proprio del Cantore: percioche da questa maniera di cantare nasce la Melodia... (81);

vgl. auch G. M. Artusi, *L'Arte del Contraponto* (Venedig 1586, f. B 2), u. Zarlino, *Sopplimenti musicali* (Venedig 1588, 278).

Das spezifische Bedeutungsmerkmal der Mehrstimmigkeit und damit die weiterhin konstitutive Bindung des Melodiebegriffs an den klangharmonisch strukturierten Satz macht auch Artusi deutlich, der ausdrücklich Einstimmigkeit von der Bezeichnung melodia ausschließt:

Seconda parte dell'Artusi ouero delle imperfectioni della moderna musica (Venedig 1603): Al proposito nostro adunque; la modulatione d'una sola parte, ne fa ne concento, ne harmonia, ne melodia. La modulatione di due parti unite, non fanno ne harmonia propria, ne concento, ma semplicemente quelle consonanze, che per hauere il concento uanno tramezare. Se della modulatione uogliamo dire di quattro, o più parti insieme unite si può considerare così fatta

modulatione in due maniere; ouero che confusamente questi senza fare accordo alcuno..., ne fanno consonanza, ne concento, ne harmonia..., ouero quando li Cantanti modulano dal principio sino al fine unitamente di tal maniera, che gl'ascoltanti odono quando consonanze, quando concento, quando harmonia propria, & quando melodia (24).

In diesem Sinne wird melodia in die Auseinandersetzung zwischen Cl. und G. C. Monteverdi einerseits sowie Artusi andererseits um das verschieden interpretierte Verhältnis von Textausdruck und Dissonanzenbehandlung hineingezogen. Die „perfettione della melodia“ fungiert in dieser Kontroverse, die im wesentlichen eine zwischen ‚alter‘ und ‚neuer‘ Musik ist, als Leitbegriff, den beide Seiten – einerseits als Verteidigung der Tradition durch Rückbindung an ein griech. Musikverständnis und andererseits als Legitimation der Neuerungen – für sich zu reklamieren trachten:

G. C. Monteverdi, *Dichiaratione della lettera stampata nel Quinto libro de suoi Madregali*, in: Cl. Monteverdi, *Scherzi musicali* (1607): ...significando l'oppositore [sc. Artusi] col sindacar senza l'oratione questi passaggi; che tutto il buono & il bello, si stia nella osservatione esatta de le dette regole di prima prattica, li quali pongono l'armonia signora del oratione, (come ben farà vedere mio fratello) il quale sapendo al sicuro la musica, (in tal genere di cantilena come questa sua) versar intorno alla perfetione de la Melodia, nel qual modo l'armonia considerata, di padrona diventa serva al oratione, & l'oratione padrona del armonia, al qual pensamento tende la seconda prattica ouero l'uso moderno..., (ed. Ehrmann 1989, 132 f.);

Artusi, *Discorso secondo musicale di Antonio Braccino da Todi* (Venedig 1608): Nondimeno se bene ella [sc. „la Melopeia, ò l'arte del contrapunto“] è scienza da sua posta, e separata dalla oratione, vorrebbe il dichiaratore [sc. G. C. Montverdi] che insieme con l'oratione si considerasse, & che le opere del Monteuerde melodicamente si vdissero? è vn dispropósito, vna chimera, vn mantello per coprire gli errori del Monteuerde. Ma ritorniamo à Platone, poi che egli se ne fa tanto possessore; non tratta, nè ha mai trattato, nè credo che Platone habbi hauuto mai pensiero di trattare delle melodie, ò musiche moderne; ma credo bene che ragionasse di quelle melodie, che a suoi tempi erano in fiore, & si poteua dire all'hora, che la Oratione hauesse maggior forza dell' Armonia, & del Rithmo... Ma le melodie del Monteuerde... non sono simili à quelle che si vsuano al tempo di Platone, sono deformati. In quelle moueua l'oratione, in queste l'armonia, se pur moue...; la Oratione perciò à ragione di conseguenza potrei dire assolutamente che la Oratione fosse serua, & l'Armonia signora & padrona del campo... Ritorniamo al Melopeo & con lui concludiamo ch'egli è neccessario volendo componere ouere giungere alla perfettione compita della Melodia, che sappi & benissimo conosca la proprietà, la natura della consonanza, della dissonanza & dell'armonia. ...la melodia si và considerando nel composito tutto, & non nelle consonanze, & nelle dissonanze; & quando si vuol considerare vna sol cosa di quelle che sono nella melodia, bisogna considerare l'Armonia, il Rithmo, ouero l'oratione; & quando considerer si vuole la consonanza, ò la dissonanza, si considerano nell'Armonia non nella melodia... Dice Platone, che la melodia è composta d'Oratione, di Rithmo & d'Armonia, & non di consonanze, & di dissonanze... (8 ff.);

Cl. Monteverdi, Brief an G. B. Doni (22.10.1633): Il titolo del libro sarà questo: *Melodia ouero seconda prattica musicale*. Seconda (intendendo io) considerata in ordine alla moderna, prima in ordine all'antica. Divido il libro in tre parti rispondenti alle tre parti de la melodia: nella prima discorro intorno all'oratione, nella seconda intorno all'armonia, nella terza intorno alla parte ritmica (ed. Lax, Florenz 1994, 204).

Lit.: CL. V. PALISCA, The Artusi-Monteverdi Controversy, in: The Monteverdi Companion, hg. von D. Arnold u. Nigel Fortune, London 1968, als: The New Monteverdi Companion, London

²1985; S. EHRMANN, Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheor. Denkens, Musikwiss. Studien II, Pfaffenweiler 1989, besonders 187, Anmerkung 2.

II. Als fachsprachliche Ausdrücke bezeichnen lat. melodia und die nationalsprachlichen Äquivalente seit dem ausgehenden 16. Jh. die explizit aus der Sukzession von Einzeltönen gebildete LINEARE ODER HORIZONTALE DIMENSION DES MUSIKALISCHEN SINNGEFÜGES.

(1) Diese Bedeutung beruht auf der Verbindung von ZWEI IM MITTELALTER NUR SCHWER GREIFBAREN KONNOTATIONEN und vermittelt dadurch rückblickend ein Bewußtsein für das vermutlich immer schon selbstverständliche Gelten des Begriffs.

(a) Denn zum einen enthält die explizite Zuordnung von lat. melodia zu der satztechnischen Trägerschicht einer ‚Stimme‘ seit um 1600 die im weitgefaßten mittelalterlichen Wortverständnis wohl mitgemeinte, aber erst seit dem 11. Jh. vereinzelt angedeutete Vorstellung von ‚Musik‘ als einer von den Stimmen unabhängig gedachten KLANG-, BEWEGUNG‘ IN DER MUSIKALISCHEN ZEIT.

Einen Anhaltspunkt für diesen Bedeutungsaspekt bietet schon der oben, I. (2), diskutierte und zitierte Passus des *Commentarius anonymus in Micrologum Guidonis Aretini* (um 1070) mit der Differenzierung von musica in die „species“ consonantia und symphonia einerseits und melodia, modulatio, harmonia und cantus andererseits. Die sich anschließenden Gliederungen von symphonia und melodia deuten wohl daraufhin, daß die Aufspaltung primär auf zwei unterschiedliche Klassifikationen des Tonsystems bezogen wird, denn die Kategorie der Symphonia umfaßt die Tonabstände, während melodia auf die Anordnung der Tonstufen in einer Skala abzielt.

Daß melodia als umfassender Begriff des Musikalischen – und wohl nicht ohne Einfluß des griech. melos, dessen Abgrenzung zu melodia im lat. Fachschrifttum unscharf wird – schon im Mittelalter offenkundig einen engen Bezug zur zeitlichen Aufeinanderfolge von Tonhöhen aufweist, bestätigt ein Passus aus N. Oresmes oben, I. (1), angeführtem *Livre de Politiques d’Aristote* (um 1374), in dem singularär der in Rede stehende Ausdruck als „Aufeinanderfolge von Tönen“

definiert wird, ohne daß präzisiert würde, ob es sich um die Tonfolge genau einer Stimme handle. Die an anderer Stelle ansatzweise unternommene Abgrenzung von Ein- und Mehrstimmigkeit anhand von melodie und harmonie, die letztlich zu keiner begrifflichen Eindeutigkeit führt, sowie der Kontext von Oresmes Definitionsbemühung legen nahe, in seiner Ausführung vor allem anderen eine Bestimmung von Musik als Zeitphänomen und nicht von einstimmiger Tonfolge zu lesen. Denn den Ausgangspunkt des ersten der im folgenden zitierten Belege bildet eine Textstelle aus der lat. Übers. von Aristoteles' *Politica*, die sich mit der ausgleichenden und vermittelnden Aufgabe des Gesetzgebers auseinandersetzt. In dem an die franz. Übertragung anschließenden Kommentar veranschaulicht Oresme die Relation von zwischen „Gleichheit“ und „vernünftiger Verhältnismäßigkeit“ am Beispiel der Musik:

G[lose]. Non pas selon equalité, mes selon proportionalité raisonable. Et ce peut estre déclaré par une similitude. Car en chant ou en sons quant appropos, .ii. choses sunt a considerer: une est consonancie, et l'autre est melodie. Consonancie ou symphonie est concorde de plusieurs sons ensemble, si comme il fut dit... Et quant les sons sunt equalz ou quant il sunt trop inequalz et hors proporcion deue ce ne est pas consonance. Mes melodie est concorde de sons en les variant l'un apres l'autre par succession de coups, et se il n'i avoit variacion ou se elle y estoit trop grande ou hors proporcion deue, ce ne seroit pas melodie. Semblablement en cité, quant as possessions et autres choses, se tous estoient equalz ou se il estoient trop inequalz, ce ne seroit pas bonne ordenance ne bonne consonance. Et oveques ce, il convient que en telez choses soit faite variacion par succession de temps. Et se elle ne estoit faicte modereement, ce ne seroit pas bien en la maniere que dit est de melodie (ed. Menut, Transactions of the American Philosophical Society, New Series LX, 6, 1970, 92 a);

G. Armonie est sans mixtion de sons, et est ce que nous appellons *plain chant*: et melodie est en bonne mixtion de sons, et est ce que aucuns appellent *deschant*, mes communelment l'en prent l'un pour l'autre (356 a);

La table des expos. de fors mos de POLITIQUES: Armonie est concorde de plusieurs vois differentes, et est ce que aucuns appellent *deschant*. Et melodie, est beau plain chant, mes communelment l'en prent l'un pour l'autre et comme tout un (370 b);

Melodie est doulz chant, et est dit de *melos* en grec, qu'est doulz; et *odos*, qu'est chant. Et de ce fu dit en cest mot *armonie* (372 b).

Die Auffassung von mehrstimmiger Musik als Klangbewegung klingt auch im oben, I. (2), zitierten Passus von St. Vanneo (Rom 1533, f. 7') an, wenn er – lat. vox vermutlich schon im Sinne der musikalischen ‚Stimme‘ und nicht als ‚Ton‘ verwendend – Melodia als „zusammentönende Auf- und Abwärtsbewegung der Stimmen“ erklärt („Quid est aliud Melodia, quam consona uocum ascensio, atque descensio...“).

Vor diesem Hintergrund ist wohl davon auszugehen, daß auch dann, wenn mit melodia im lat. Mittelalter eindeutig eine einstimmige Tonlinie angesprochen zu sein scheint, der Begriff implizit auf das signifikante Merkmal des Hörbar-

Musikalischen als Bewegung in der Zeit und nicht auf Einstimmigkeit gerichtet ist:

Aurelianus Reom., *Musica Disciplina* (spätes 9. Jh.): His igitur, ut sese veritas rei habet ita haec sententia animi prolatis autenti protu cudere melodiam, quam in sua retinet litteratura cum subnixa cognatione ceterorum decrevi tonorum. Sed enim habet autentus protus quandam contiguationem in litterature modulatione cum autentu deutero et autentu tetrardo, nam finita vocabula ipsorum tonorum cum fine ultimarum litterarum post primam inflexionem vocis, incoante secunda, non sursum tantum erigitur quantum in autentu deutero, nec iosum tantum deprimitur quantum in autentu tetrardo. Et idcirco ibidem eorum cernitur segregatio. En figura melodie sicut subiectum notarum demonstrat formula: NONAN NOEANE (CSM 21, 118 f.: XVIII,6–8);

Aribo, *De musica* (zw. 1068 u. 1078): Proponat sibi musicus, quibus ex divisionibus incedentem faciat cantum, vel quae sint illae divisiones. Sicut metrorum plurimae sunt divisiones, quia quaedam sunt asclepiadea, quaedam saphica, quaedam alchaica, et ad hunc modum ypponactica, nonnulla etiam gliconica: sic melodiarum neumae plurimas habent divisiones, dum una sit divisio aequarum ad aequas, altera et tertia duplarum triplarumque ad simplices, quarta quintave ut sesquialterarum sesquiterciarumque (CSM 2, 68 f.: 53–54);

Johannes Affl./Cotto, *De musica* (um 1100) XII *De regulari cursu modorum atque licentia*: Attendendum praeterea quod cum praedicta lex et certa regula disposita sit tonorum cursibus, plerique novi modulatores id tantum attendentes ut prurimum aurium faciant, saepissime eam confundunt communemque cantum faciunt, uni videlicet melodiae cursum, duorum tonorum tribuentes, quemadmodum in hac cantilena patet *Ter terni sunt modi* (CSM 1, 96: XII,41–42);

Anonymus [Rudolf von St. Trond?], *Quaestiones in musica* (um 1100): Sunt quaedam melodiae ut kyrieleyson et sequentiae... (ed. Steglich, Lpz. 1911, 21);

J. Ciconia, *Nova musica* (wohl zw. 1403 u. 1410) II, 28: Omnis cantus aut est prosaicus, aut metricus, aut differens, aut indifferens, aut comunis. Prosaicus est multis verbis et sillabis abundans, ut in processionalibus, antiphonis, et in melodiis sequentiarum, et in prolixioribus responsorii (ed. Ellsworth, Lincoln u. London 1993, 296, 5–8).

Dies gilt wohl gleichermaßen für den Gebrauch im 16. Jh. im Zusammenhang mit dem hinsichtlich Ein- oder Mehrstimmigkeit ambivalenten lat. Ausdruck *cantus* (→ *Soprano* II. (1) u. (3) sowie III. (1)). Daß die für die hier behandelte Bedeutungsschicht von *melodia* signifikanten – aber angesichts des Verständnisses von *cantus* mehrdeutigen – Aussagen beispielsweise von Adam von Fulda und Wollick wohl auf mehrstimmige Musik gerichtet sind, veranschaulicht neben Tzwyvels Aussage noch Ornitoparchus' Interpretation dieser Formulierung, die das Vorkommen eines *cantus*-Vortrags im Unisono eigens hervorhebt:

Adam von Fulda, *De musica* (1490) II, 2: *Cantus autem, quem Græci odam, nos aliquando laudem vocamus, est melodia ex sono, tono et modo per vocem vivam prolata* (GS III, 343 a);

vgl. auch N. Wollicks entsprechende Formulierung in *Musica gregoriana [=Opus aureum musicae II]* (Köln 1501) Cap. 4: *Cantus est modulaminis secundum arsim et thesim congrua coaptatio, vel cantus est melodia ex sono, tono et modo per vocem vivam formata* (f. B ij; ed. Niemöller, Köln u. Krefeld 1955, 22);

D. Tzwyvel, *Introductorium musicae practicae* (Münster 1513) XXIII: *In cantu frequenter pausandum non est, sed continue melodia prosequenda, nisi in longioribus canticis et secundum clausularum principalium distinctionem ab omnibus id fiat, tunc enim post pausam brevem uniformiter incipiendum est concorditerque continuandum* (ed. Kaiser, Marburg 1968, 267);

A. Ornitoparchus, *Musice active micrologus* (Lpz. 1517) I, 11: *Vnde cantus, Est melodia ex sono, modo, tono, per vocem vivam formata. Sono dico propter notarum scripturam, quam improprie*

cantum dicimus. per modum, ascensum et descensum intelligo, propter preces nocturnas atque defunctorum, que in vnisono leguntur, Tono: propter auium garrum, qui nulla comprehenditur tono... Uocem vivam dico, propter musica instrumenta. Uel aliter, Cantus est viue vocis secundum arsim ac thesim coaptatio. Uel..., Est plurium vocum ab eodem principio deductio (f. C v'); vgl. auch die Benennung „Melodia versuum...“ unter zahlreichen einstimmigen Notenbeispielen (etwa f. D iij) und das Zitat von Ch. Butler am Schluß des folgenden Abschnitts.

(b) Zum anderen nimmt das um 1600 aufkommende Verständnis den mit *melodia* offenbar seit dem 14. Jh. verknüpften Aspekt der EINHEIT DER MUSIKALISCHEN GESTALTWAHRNEHMUNG auf, der im wesentlichen von der Einprägsamkeit bzw. der Wiedererkennbarkeit oder der Individualität eines musikalischen Gebildes ausgeht. In diesem Sinne rezipieren dtsh. Wörterbücher das lat. *melodia* als Lied, Weise oder „Thon“:

Fritsche Closener, *Glossarum* (hs. um 1362): MELODIA Licht oder wise (ed. Kirchert/Klein, *Die Vokabulare von Fritsche Closener und Jakob Twinger von Königshofen*, Tübingen 1995, Bd. II, 892);

S. Roth, *Ein Teutscher Dictionarius* (Augsburg 1571): *Melodei*, Weiß des gesangs/ ...der thon eins ggangs... (ed. Öhmann, in: *Mémoires de la Société Néo-Philologique de Helsingfors XI*, Helsinki 1936, 328 b);

vgl. noch J. S. Beyer, *Primæ lineæ musicæ vocalis* (Freyberg 1703), *Appendix: Melodia*, ist der Ton oder Weise eines Gesangs (f. P 3').

In anderen Belegen des frühen 16. Jh. mag von daher der Wortgebrauch die Verwendung von präexistenten und geläufigen Tonfolgen ansprechen. Denn wenn J. Cochlaeus die Frage „Quid est tenor?“ mit der Formulierung „Est breuiuscula melodia“ beantwortet (*Tetrachordum musicae*, Nürnberg 1512, III, 5, f. C iii'), weist er wohl auf die Verwendung eines C. f. und nicht auf die einstimmige Tonfolge hin, die von ihm in Notenbeispielen etwa als „progressio“ oder „formula“ bezeichnet wird (ibid.). So ließe sich auch Ornitoparchus' Aufnahme des Ausdrucks in die Stimmenbezeichnungen und dessen Positionierung erklären als Hinweis auf diejenige Stimme, die das bekannte sowie wiedererkennbare und somit hörbar dominante Ausgangsmaterial exponiert, wobei jedoch auch die Möglichkeit einer – allerdings sehr frühen – Bezeichnung der Oberstimme nicht ausgeschlossen ist:

Musice active micrologus, loc. cit., IV, 5 *De cantilene partibus ac clausulis*: Partes autem quibus nunc musici vtuntur, plures sunt, scilicet Cantus Tenor, Tenoracutus, Melodia, Concordans, Vagans, Contratenor, Basis, et ijs plures (f. L iij);

vgl. auch noch Fr. Beurhusius, *Erotematum musicae* ([1573] Nürnberg ²1580) II, 5: Tenor est vox media, per medios sonos præcipuam ferè melodiam, ad quam cætera referuntur... (f. G 8 f.; ed. Thoene, Köln 1961, 111 f.).

Diese elementare Wahrnehmungsqualität von Musik, die R. North im 18. Jh. mit Blick auf die Bezeichnung Ayre resümiert als „a sort of musick... [that] seem's to flow from nature, one sound following another as If they were of a family... A meer Je ne scay quoy“ (hs. um 1710; zit. nach: Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary*, Cambridge 1995, 8 b), steht in enger Verbindung mit dem engl. Ausdruck *tune*, wird aber auch in dtsh. Werktiteln um 1600 greifbar:

Th. Cooper, *Thesaurus Linguae Romanae & Britannicae* (London 1565), Art. *Cantus: Cithara Cantus...* The tune or melody (f. Q 3' b);

Th. Thomas, *Dictionarium Linguae Latinae et Anglicanae* (London 1587), Art. *Cantus: A song or singer, a tune, sound, melodie, or dumpe: a charme, an inchauntment in verses* (f. H viij');

V. Haußmann, *Neuwe Liebliche Melodien vnter neuwe teutsche weltliche Text... mit vier Stimmen* (Nürnberg 1598);

J. Lyttich, *Rosenthal oder neuwe artige Melodeyen mit Lustigen Politischen Texten auff .4. vnd 5. Stimmen* (Nürnberg 1609);

Ch. Butler, *The Principles of Musik* (London 1636) I, 3, 2: But heere one of dhe upper Partes is necessarily to have a special Melodi aboov the rest: which is called dhe *Cantus* or *Tune*: such as may delight a Musical ear, dhowgh [sc. though] it bee sung alone by it self (45).

(2) Die Herausbildung des neuzeitlichen und primär auf technische Elemente rekurrierenden Melodiebegriffs als der VOLLSTÄNDIGEN TONREIHE EINER GESUNGENEN ODER INSTRUMENTALEN STIMME (VOX) wird im lat. Musikschrifttum zu Ende des 16. Jh. dokumentiert. Dieser Prozeß nimmt seinen Ausgang von einer Differenzierung zwischen der Tonfolge einer einzelnen Stimme und dem mehrstimmigen Satzverband. Fr. Beurhusius' Schriften geben zudem Aufschluß darüber, daß *melodia* in jener Zeit noch – wie oben in Abschnitt I. (2) skizziert – im älteren Sinne als Total des zeitlich in Erscheinung tretenden Musikalischen verstanden wird und davon die Übertragung auf die Tonfolge einer einzelnen Stimme herrührt. In seinen Ausführungen berühren sich somit zwei Auffassungen: erstens eine mittelalterliche, die das Musikalische als Gesamtheit der Aufeinanderfolge von Tonhöhen generell – als Tonbewegung – auffaßt, und zweitens die neuzeitliche, die diese zeitliche Dimension mit der linearen Struktur einzelner Stimmen in Verbindung bringt. Indiz dafür ist Beurhusius' aufschlußreiche Formulierung anlässlich der Charakterisierung von Ein- und Mehrstimmigkeit. „*Cantus simplex*“ sei derjenige ‚Gesang‘, dessen *melodia* „durch die (notierte) Tonordnung einer einzigen Stimme moduliert wird“. Entsprechend bestimmt er den „*cantus conjunctus*“ als einen ‚Gesang‘, „dessen *melodia* durch ein Notensystem mehrerer verbundener Tonordnungen läuft“. Gleichwohl

markiert Beurhusius' Text daneben wohl die früheste theoretische Zuordnung des Begriffs zur Tonfolge einer einzigen Stimme:

Fr. Beurhusius, *Erotematum musicae* ([1573] Nürnberg ²1580) I, 3: *Systema est subjectum illud lineis et clavibus constitutum, in quo sonorum ratio et Cantus melodia consistit*. Das Fundament oder die Satzungen der Thön und des Gesangs (f. B 4; vgl. ed. Thoene, Köln 1961, 23);

II, 1: Quottuplex est Harmonia?

Duplex, Melodia et Symphonia.

Quae Melodia?

Melodia est harmonia sonorum, certo systemate & Modo ad canentis affectum inflexa...

Quis simplex Cantus?

Simplex est, cujus melodia per simplex unius vocum ordinis systema inflectitur, aut saltem La secundae spacio transcendit: ideoque uno vocum ordine exercetur, notaque La excedens per fa (ut etiam saepe in conjunctis) exprimitur (f. E 3; 69);

II, 2: Quis Cantus Conjunctus?

Conjunctus est cujus Melodia per systema ordinum conjunctorum decurrit: Atque is permutatione extremarum vocum, praesertim re et la, conjunctis illis ordinibus vocum exercetur (f. E 5'; 74);

II, 4: Quid Symphonia?

Symphonia est distinctorum sonorum et melodiarum concors harmonia.

In quibus rebus consistit?

In sonorum consonantia, et Melodiarum concentu (f. G 5'; 106);

II, 5: Quis Concentus Melodiarum?

Est congruens moderatio dissimilium cantionum ex certis systematis generibus, et consonantiis...

Quot Symphoniacae melodiae seu partes?

Partes vel ratione gravis et acuti soni due sunt, una Vox gravis, altera acuta: vel ex utriusque distinctione plures, sed praecipue quatuor principes, Basis, Tenor, Altus et Discantus... (f. G 7 ff.; 109 ff.).

Wie die späteren Ausführungen des Autors zeigen, ist nur kurz darauf die ursprüngliche Bedeutungsschicht von melodia zurückgetreten:

Musicae Rudimenta (Dortmund 1581) II, 5: Quod coniunctum cantus genus?

Coniunctum est, cum melodia altius in duos vocum ordines excurrit, altero etiam eorum supra vel infra iterato (ed. Thoene, Köln 1960, 23);

II, 9: Quid est symphonia?

Symphonia est concors harmonia diversarum melodiarum suaviter concinentium.

Quot melodiae seu voces in symphonia coniunguntur?

Proprie quatuor pro sonorum divisione, scilicet bassus ex gravibus, tenor et altus ex acutis mediis, discantus ex acutis excellentibus. Sunt tamen etiam bicinia ex duabus, tricinia ex tribus vocibus itemque quinta vox vagans quatuor additur, immo singulae etiam geminantur, ut sit secundus discantus, tenor etc.; atque etiam ex una melodia efficiuntur plures voces se certis spatiis consequentes, quae fugae dicuntur (28).

J. Burmeister präzisiert in seinen Schriften die Bedeutung von melodia als Tonfolge einer Stimme erstens durch die dezidierte und begrifflich folgenreiche Gegenüberstellung von melodia und harmonia als zentraler und aufeinander bezogener Bestandteile des ‚syntaktischen‘ Gefüges von ‚concordantiae‘ bzw. der Musica poetica überhaupt (vgl. unten, II. (4)), zweitens durch die technische Bestimmung hinsichtlich einer Aneinanderreihung von Tönen oder Intervallen in einer einzelnen Stimme (vox), drittens – im Anschluß an die mittelalterliche

Interpretation der erklingenden Musik als spezifisch sensueller Wahrnehmung – durch die Betonung der psychologischen Konnotation von melodia mit Blick auf einen von der Tonfolge einer Stimme ausgehenden einheitlichen Sinneseindruck („affectio“) und viertens durch die explizite Unterordnung von einstimmiger Musik unter die Bezeichnung melodia:

Hypomnematum Musicae Poeticae (Rostock 1599) IV *Ex Capite de Concordantiarum Syntaxi*: MELODIA & HARMONIA differunt, eò quod hæc sit modulamen, ex plurium vocum Melodiis in harmoniam devinctum; Illa unius solùm vocis affectio (f. C 4);

Musica ἀντισχεδιαστικοῦ (Rostock 1601): MUSICA POETICA... est ars quæ Melodias et Harmonias docet effingere & componere (f. N 2);

SYNTAXIS... est ratio conjungendorum sonorum plurium melodiarum in harmoniam (f. O');

Harmonia est in symphoniam redacta unio plurium melodiarum, quæ si symphonetarum more decantantur, animus & corda in varios affectus demulcentur (f. S 2);

Est porrò Modulamen duplex: Planum, & Mensuratum. Planum est Melodiæ, (hoc est, cantus, ex multis sonorum intervallis constans, qui unicâ saltem voce decantatur vel v{e}nisonâ, vel æquisonâ: quarum hæc est, quæ per diapason cum unisona modulatur, illa quæ ab intensione vel remissione diapason est immunis) pronunciatio, que sonos effert sub tali mensurâ...

Mensuratum est Melodiæ & Harmoniæ pronunciatio... (f. Aa f.);

Melodia (*ex ὠδῆ, canticum, cantio, cantilena: & μέλω, carmen, composita vox est, & sonat, ac si dicas, Modulatio carminis, putà, musici*) est sonorum aliorum post alios pro ratione ἄρσεως καὶ θέσεως (*hoc est, elevationis & depressionis*) intervallorum se subsequentium affectio, Harmoniæ speciem, videlicet unicam vocem constituens, quæ decantata sensum suò modò tangit, ut affectus in homine non planè amuso creati sentiantur...

Melodia dicitur carmen ex intervallis sonorum, non ex concentibus, harmonicum, quia quædam pars & species Harmoniæ ex concentuum syntaxi orta.

Melodia duplex est: Plana & Mensurata (f. Dd 4 f.);

Musica Poetica (Rostock 1606) II: Vox est Melodiæ corpus ex sonorum coacervatione concretum atque conflatum, quorum arses & theses sunt paratæ ad modulamen (10);

IV: Syntaxis Musica est ratio conjungendi sonos duarum aut plurium melodiarum in harmoniam ad modulamen.

Melodia est pro intervallorum ratione sonorum se invicem subsequentium affectio, ad modulamen, affectus in homine non plâne amuso creans, parata, vel facta.

Harmonia est carmen musicum ex plurium vocum Melodijs in harmoniam devinctis ad modulamen constructum. Species connumerari possunt tot, quot se cantiones, nunc in paucitate; nunc in pluralitate vocum offerunt (17).

Im Anschluß an Burmeister lassen sich in der technischen Bestimmung des Begriffs vier Traditionsstränge verfolgen.

(a) Zum einen begegnet bis in die Gegenwart die fundamentale Definition von Melodie als sukzessiver Verbindung (connexio), Fortschreitung (progressus) bzw. allgemein als AUFEINANDERFOLGE VON TÖNEN, TONHÖHEN, ‚KLÄNGEN‘ ODER INTERVALLSCHRITTEN, wobei häufig die Vorstellung eines organischen und aktiv sich entfaltenden Gebildes anklingt. Bei der Bestimmung dieses Begriffskerns wird häufig entweder der Sachverhalt, daß es sich dabei um die Trägerschicht der

einzelnen Stimme handelt, stillschweigend vorausgesetzt oder die unten in Abschnitt II. (3)(c) behandelte Auffassung zum Ausgangspunkt genommen, welche die lineare Dimension von der Zugehörigkeit zu einzelnen Stimmen eines Gefüges abtrennt und einen gleichsam durch die Stimmen wandernden ‚Hauptgesang‘ zugrundelegt:

O. S. Harnisch, *Artis musicae delineatio* (Ffm. 1608): Melodia est sonorum continuata connexio, quando enim sonus sono connectitur, vt continuo quasi fluxu alter post alterum sonet, melodia efficitur, quam cantionem vnus vocis vulgo dicimus, &c. (27);

J. Crüger, *Synopsis Musica* (Bln 1630): ...melodia est *explementalis* progressu lætiore & elegantiore totu harmoniæ svavitatem & perfectionem concilians (f. F);

J. A. Scheibe, *Compendium Musices Theoretico-practicum* (hs. um 1730): ...diejenigen Theile so zur *Music* gehören... Nemlich... wie man die Klänge auf annehmliche Art neben einander sezen soll; das ist die *Melodie* (ed. Benary, *Die dtsh. Kompositionslehre des 18. Jh.*, Lpz. 1961, Anh., 5);

Die *Melodie* aber ist ein natürlicher Zusammenhang aufeinander folgender einfacher Klänge, welcher mit und ohne *Harmonie* wohl klingt (13);

J. Pepusch, *A Treatise on Harmony* (London 1731): MELODY is the Progression of Sound proceeding from one Note to another successively in a single Part (3);

WaltherL (Lpz. 1732): *Melodia*... continuata sonorum connexio (396 b);

J. Mattheson, *Kern Melodischer Wissenschaft* (Hbg 1737): Die Melodie aber ist... nichts anders, als die ursprüngliche, wahre und einfache Harmonie selbst, darin alle Intervalle nach, auf und hintereinander folgen... (f. b');

Scheibe, *Critischer Musikus*. (Lpz. 21745), 4. Stück (16. 4. 1737): ...die Melodie ist eine Bewegung der Stimme, ...nach einem gewissen Zeitmaabe, und dem daraus fließende *Rhythmo* durch eine wohlgeordnete Reihe der musikalischen Töne... (44);

Fr. W. Marpurg, *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* (Bln 1755): Eine Reihe hintereinander verbundenen Intervalle heißet eine *Melodie*... (22);

H. Chr. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition I* (Rudolstadt 1782): ...die zweyte [sc. „Verbindungsart der Töne“], wo sie in einer nach einander hörbaren Reihe verbunden werden, ...wird *Melodie* genannt... (7 f.);

M. Chabanon, *De la musique* (Paris 1785): On peut définir ainsi la Mélodie: *Une suite successive de sons dont la durée est déterminée*... (37 f.);

A. Reicha, *Traité de Mélodie* (Paris 1814): La Mélodie est une succession des sons, comme l'Harmonie est une succession d'accords... (5);

HäuserL (Meissen 1828): *Melodie* bedeutet im Allgemeinen eine einzelne Reihe auf einander folgender Töne (Tonreihe)... (I, 136);

AnderschW (Bln 1829): MELODIE. Eine wohlgeordnete Reihe verschiedener Töne, die nach einander von dem Ohre vernommen werden (296);

GathyL (Lpz. 1835): *Melodie*..., ist die Folge einer Reihe von Tönen in der Zeit... (267 b);

BernsdorfL II (Dresden 1857): *Melodie*... ist im Allgemeinen jede Reihe von nacheinanderfolgenden Tönen... (944);

GroveD II (London 1880): MELODY is the general term which is vaguely used to denote succession of single notes which are musically effective (250 a);

H. Cowell, *New musical Resources* (entstanden 1919, New York u. London 1930): MELODY: Any series of successive, related tones. (The idea that to be called a melody, a succession of tones must be tuneful, or immediately pleasurable, is to be avoided; in this work any succession of related tones is considered to embody the melodic principle...) (142);

E. Krenek, Art. *Melody*, in: *Encyclopedia of the Arts*, hg. von D. D. Runes u. H. G. Schrickel (New York 1946): Series of tones including characteristic pitch changes by virtue of which the series has particular expressive qualities... (602 a);

A. Souris, Art. *Mélodie*, Abschnitt A., in: *Encyclopédie de la musique* III, hg. von Fr. Michel (Paris 1961): C'est une notion très générale, qui recouvre toutes les relations possibles dans l'ordre de la succession (178 a);
New HarvardD (Cambridge, Mass. u. London 1986), Art. *Melody*: In the most general sense, a coherent succession of pitches (481 b).

(b) Zum anderen betonen seit dem 17. Jh. zahlreiche Worterklärungen bzw. Verwendungskontexte die Rückbindung der so bezeichneten Tonfolge an eine einzige Stimme in einem Satzverband und akzentuieren speziell das Merkmal der EINSTIMMIGKEIT, wie es etwa in der geläufigen Prägung Melodieinstrument anklingt:

M. Praetorius, *Syntagma Musicum* III (Wolfenbüttel 1619), Tabelle: τεχνολογία respicit Melodiam h. e. unicam cantilenæ vocem... vel Symphoniam... (28);
Ch. Butler, *The Principles of Musik* (London 1636) I, 3, 2: *Melodi* is dhe sweete modulation or tune of each part in it self (44);
J. M. Corvinus [Rawn], *Heptachordum danicum* (Kopenhagen 1646), *Tabula*: ...cantilenæ sunt vel ὁμόφωνα seu simplicis modulationis. ratione Melodiæ (o. S.);
J. Rousseau, *Traité de la Viole* (Paris 1687) II: On peut jouër de la Viole en... manieres differentes; Sçavoir, jouër des Pieces de Melodie, jouër des Pieces d'Harmonie ou par Accords... (55);
BrossardD (Paris [1703] ²1705), Art. *Genere*: ...dans la *Mélodie* ou dans des *Chants simples*, c'est à dire en plusieurs Sons rangez & entendus les uns après les autres (30);
Ch. Masson, *Nouveau Traité des Regles pour la Composition de la Musique* (Paris [1697] ³1705): La *Mélodie* est un Chant doux & agréable, qui se fait par une voix seule... (1);
A. Malcolm, *A Treatise of Musick* (Edinburgh 1721): ...*Melody* is the Effect only of one single Part... (414);
J.-Ph. Rameau, *Traité de L'Harmonie* (Paris 1722), *Table de termes*: MELODIE. C'est le Chant d'une seule Partie (xiv b);
R. North, *The Musically Grammarian* (1728): Melody is the modulation of one production...; harmony is of divers... (ed. Chan/Kassler, Cambridge 1990, 96);
Ph. Chr. Hartung, *Musicus theoretico-practicus*. (Nürnberg 1749): Melodia heißt die Ordnung derjenigen Thöne, welche... zu einer Stimme allein gehören (49);
Ch. Burney, *The Present State of Music in France and Italy* (London 1773): *Melody*, an air, or single part, without base or accompaniment (vii);
Koch, *Versuch...* II (Lpz. 1787): So viel Stimmen in einem Tonstücke vorhanden sind, eben so viel verschiedene Melodien enthält also ein solches Tonstück (3 f.);
BurkhardW (Ulm 1832), Art. *Melodie*: ...die regelmäßige Aufeinanderfolge einzelner... Töne, welche, auch nicht zum Singen bestimmt, eine Stimme... genannt werden (183).

(c) Drittens wird seit Burmeister und in Ergänzung des zentralen Bestimmungsmerkmals mittels des Begriffs auch explizit das spezifisch Musikalische der Elemente, die unrhymisierte oder untextierte TONFOLGE hervorgehoben:

M. Mersenne, *Harmonie universelle* (Paris 1636), *Traitez des Consonances...* VI, 2: ...i'ay dit des regles necessaires pour faire de bons Chants..., dont l'une appartient à la Melodie, & l'autre à la Mesure... (364 [recte 360]);

J. A. Herbst, *Musica Practica* (Nürnberg 1642): ...es ja offenbar vnd am Tage/ daß die *Praxis Musica*, das Menschliche Hertz so trefflich *affectire* vnd *bewege...*/ wenn auch nur ein blosser *Melodia* oder *Harmonia*, ohne einigen Text/ *musicirt* vnd geklungen wird/ wie viel mehr aber ein solche *Musica*, wenn neben der *Melodia*, ein guter nützlicher Text mit angehört wird/ belustiget vnd erfrewet (1);

Chr. Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus* (um 1660): Zu solchem Ende [sc. „daß eine jede Stimme des *Contrapuncts* sich wohl singen lasse“] dienet vornehmlich, daß *Text* und Noten sich wohl zusammen reimen, denn es kann sonst geschehen, daß *noten*, so an sich selbst eine gute *Melodie* haben, durch Unterlegung des *Textes* übel lauten, und also im Gegentheile (ed. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens...*, Kassel 1963, 40);

vgl. auch J.-J. Momigny, *Cours complet d'Harmonie et de Composition* II (Paris 1805, 680: „La *Gamme* est la *Méodie* fondamentale et élémentaire“), und H. Riemann, *Das formale Element in der Musik*, in: *Präludien und Studien* I (Lpz. 1895, 45: „Das Elementare in der Melodie ist aber das, was sie ohne die rhythmische Ordnung und ohne die harmonische Beziehung der Töne nicht ist, d. h. die nackte Veränderung der Tonhöhe“).

(d) Viertens konzentrieren sich zahlreiche Erklärungen insbesondere im Engl. und Franz. des 18. und 19. Jh. im Sinne von Burmeisters „*affectio*“ auf den Aspekt der WIRKUNG, und damit auf die Tonfolge als Auslöser einer einheitlichen Wahrnehmungsqualität:

BrossardD, loc. cit.: MELODIA. veut dire, MELODIE. ou *Chant* c'est à dire, l'effet que font plusieurs Sons rangez, disposez & chantez les uns après les autres... (43);

Malcolm, *A Treatise...*, loc. cit.: MELODY is the agreeable Effect of different musical Sounds, successively ranged and disposed... (414);

H. Berlioz, *De la musique en générale* I (Revue et Gazette mus. de Paris IV, 1837): LA MELODIE. Effet musical produit par différents sons entendus *successivement*... (407 a).

(e) Aus dem in den vorangegangenen Abschnitt behandelten Verständnis bildet sich im frühen 19. Jh. im Dtsch. der Begriff Melodik heraus, der im wesentlichen als SYSTEMATIK UND LEHRE der Tonfolgenbildung definiert wird, jedoch weniger eine Erfindungslehre als eine Stimmführungslehre benennt. Daneben gilt Melodik einzelnen Autoren auch als Bezeichnung der Gesamtheit aller sukzessiven Tonbeziehungen eines Werkes sowie – in Anknüpfung an Melodie als Inbegriff der formalen Erscheinung von Musik überhaupt – als „Lehre von der Form des musikalischen Kunstwerks“:

G. Weber, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* (Mainz [1817–21] 1824): Die Lehre von der Bewegung der Stimmen, von dem Wege, welchen jede Stimme in diesem oder jenem Falle nehmen soll, oder nicht soll, oder überhaupt, wie man die Stimmen führen darf, oder

muss, heisst eben darum billig Lehre von der Stimmenbewegung (Dynamik) oder Stimmenführung, oder... Melodik, d. i. Lehre von der Melodie im weiten Sinne des Wortes (I, 136);

H. G. Nägeli, *Vorlesungen über Musik...* (Stuttgart u. Tübingen 1826): Die intensive Größenlehre, das ist, die Lehre, wie Töne von verschiedener Intensität zu einem Kunstganzen verbunden werden können, heißt Melodik (39);

HäuserL, loc. cit.: Melodik nennt man im Allgemeinen die Lehre vom successiven Aneinanderreihen einzelner Töne (Melodie); im engern Sinne des Worts die Lehre von den Stimmen und deren gehöriger Führung (Stimmenführung) (I, 137);

AnderschW, loc. cit.: MELODIK. Ein Theil der musikalischen Grammatik, in welchem gelehrt wird, wie man nach bestimmten Gesetzen, einzelne Töne, auf eine dem Gehöre wohlgefällige Weise, mannigfaltig aneinanderreihen kann, zu einem mehr oder minder grossem Ganzen (296);

BurkhardW, loc. cit., Art. *Melodie*: Die Regeln zur Erfindung derselben (Stimmführung etc.) enthält die Melodielehre (Melodik, Tonordnung) (183);

C. Gollmick, *Kritische Terminologie* (Ffm. 1833): *Melodik*, Tonfolge, die Lehre des Gesanges (51);

GathyL, loc. cit.: Melodik, die Lehre von der Zusammensetzung einzelner Tonfolgen, von der Bildung wohlklingender Melodien (267 b);

Bernsdorfl II, loc. cit.: Melodik, die Lehre von der regelrechten Gestaltung, dem mechanischen Bau der Melodie, also so viel wie Melodiebildung; auch wohl die Bezeichnung für den Inbegriff des melodischen Gesamtinhaltes eines Tonstücks (945);

K. R. Köstlin, *Die Musik*, in: Fr. Th. Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* III, 2, 4 (Stuttgart 1857): ...Melodie... ist die... wesentliche Form, mit welcher die Musik selbst erst entsteht, sie ist die Form des musikalischen Kunstwerks...; Lehre von der Form des musikalischen Kunstwerks und Melodik sind identisch... (915).

(3) Seit dem 17. Jh. nimmt das technische Verständnis von Melodie mehrere eng miteinander verknüpfte QUALITATIVE ASPEKTE auf. Die Wurzeln dieser begriffsgeschichtlichen Entwicklung liegen in der oben, II. (1)(b), behandelten und seit dem 14. Jh. in Ansätzen zu beobachtenden Verbindung des lat. *melodia* als Ausdruck für das sensuell angenehm empfundene Musikalische mit den Bezeichnungen Lied oder Weise bzw. im Engl. mit *tune*. Diese Benennungen waren wohl schon immer auf solche Tonfolgen bezogen, die durch Eigenschaften wie Singbarkeit, Faßlichkeit, Einprägsamkeit und – damit verbunden – Wiedererkennbarkeit als ausgezeichnet empfunden wurden, sich jedoch aufgrund der elementaren Wahrnehmungsqualität einer terminologischen Reflexion oder einer theoretischen Begründung weitgehend entziehen. Die Erkenntnis, daß Tonfolgen durch ihre ‚Eingängigkeit‘ voneinander unterscheidbar sind bzw. daß eine bestimmte Lagenstimme im Satzverband je nach kompositorischer Faktur auditiv auffällige Merkmale aufweist, ohne daß allerdings versucht würde, diese anders als durch Zuordnung des Begriffs *melodia* zu kategorisieren, motiviert die im 17. Jh. geläufigen Klassifikationen etwa des Tenors, „welcher die beste Arien vnd Melodey führet“ (M. Praetorius, *Syntagma Musicum* III, Wolfenbüttel 1619,

159), oder der Oberstimme: „*Clarien* ist der *Discant*, der führt die Melodey oder *Choral*“ (ibid. 171; vgl. auch J. A. Herbst, *Musica Poëtica*, Nürnberg 1642, 32 f. u. 113).

So gilt für die im folgenden angesprochenen Begriffsmerkmale, daß hinter den unterschiedlichen Bezügen des Ausdrucks zu Kantabilität, zur Oberstimme, zur Idee eines den musikalischen Satz durchziehenden ‚Hauptgesangs‘ oder zur Vorstellung eines musikalischen Werks als Substrat horizontaler Tonbeziehungen keine terminologische Entwicklung zu sehen ist. Denn mit der Bezeichnung wird dadurch grundsätzlich auf eine fundamentale auditive Qualität des Musikalischen rekurriert und werden je nach kompositorischer Technik die für diese Qualität als verantwortlich angesehenen technischen Parameter angesprochen, ohne daß von einer Bedeutungsveränderung auszugehen wäre.

(a) In Fortschreibung der mit dem spätmittelalterlichen *melodia* assoziierten Kennzeichen der *suavitas* oder *dulcitus* setzt in der zweiten Hälfte des 17. Jh. eine Zuordnung des Melodiebegriffs zu Wahrnehmungsqualitäten wie „angenehm“ oder „schön“ ein, die parallel mit ihrer Wandlung von einer anfänglich bloß sensuell-ästhetischen Charakterisierung des spezifisch Musikalischen in dezidiert kunstästhetische Bestimmungsmerkmale zu einer Orientierung der damit gemeinten Sache an dem IDEAL DER KANTABILITÄT führen:

A. du Cousu, *La musique universelle* (Paris 1658) I, 13: La Melodie est vn Chant doux & agreable... (25);

J. Rousseau, *Traité de la Viole* (Paris 1687) II, 1: Le Jeu de Pieces de Melodie est un Jeu simple..., & c'est en ce Jeu que l'on doit s'attacher plus particulierement à imiter tout ce que la Voix peut faire d'agreable & de charmant, il est propre particulierement pour le Dessus de Viole... (56 f.);

J. Ozanam, *Dictionnaire mathématique* (Amsterdam 1691), Abschnitt *Musique*: La MELODIE, est une douceur de *Chant*, ou de son: c'est-à-dire un beau *Chant*, ou un bel *Air*, car un méchant *Air* ne peut pas être apellé Mélodie (640).

Die bei Rousseau explizit geäußerte Ausrichtung des einstimmigen Instrumentalspiels an dem Gesang der menschlichen Stimme wird seit dem frühen 18. Jh. in Reaktion auf die Entwicklung der Musikanschauung zu einer geläufigen Forderung, so daß das ‚Singen‘ bzw. Kantabilität sich als dominantes Begriffsmerkmal, wenn nicht gar als Synonym, etabliert:

BrossardD (Paris [1703] ²1705), Art. *Melodia*: ...l'effet que font plusieurs Sons rangez, disposez & chantez les uns après les autres, de maniere qu'ils fassent plaisir à l'oreille (43);

J. G. Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition* (hs. Weimar 1708) II, 10: Die zur Ausfüllung der *Harmonie* gesetzte Stimmen müßen *cantabile i[d]. e[st]*. also beschaffen seyn, daß sie nicht allein eine denen Sängern bequeme, sondern auch nach Wegthuung des *Fundaments* und

derer andern Stimmen, eine gute *modulation* oder *Melodey* hören laßen (ed. Benary, Lpz. 1955, 185 f.);

A. Malcolm, *A Treatise of Musick* (Edinburgh 1721) XIII, 1: ...the *Bass* may be made airy, and to sing well, it may be also properly said to be *melodious* (414);

J.-Ph. Rameau, *Nouveau Systême de Musique Theorique* (Paris 1726): La Mélodie se forme de plusieurs Sons entendus successivement, comme lorsque nous chantons (1);

J. D. Heinichen, *Der General-Bass in der Composition* (Dresden 1728): ...wenn die obere Stimme der rechten Hand eine *Melodie*, das heisset, ein singendes Wesen habe... (543);

Wie nun die *Melodie* hauptsächlich in *cantablen*, *affectuos*en und langsamen Sachen ihren Platz hat; also lassen sich hingegen die *Passaggien*... besser in lebendigen, und geschwinden Sachen anbringen (551);

Das *Cantabile*, oder die *Melodie* ist freylich das vornehmste Stück von <ei>nem ausnehmenden guten *Gusto*... (937).

(b) Vereinzelt seit dem 17. Jh. (vgl. die Zitate von M. Praetorius oben, II. (3), sowie von Ch. Butler 1636 oben, am Schluß von II. (1)(b)) und verstärkt seit dem frühen 18. Jh. ordnen Autoren den Ausdruck Melodie der Tonfolge der höchsten Lagenstimme bzw. der OBERSTIMME zu, demgegenüber die Tonfolgen der tiefer liegenden Stimmen zwar das Merkmal des Melodischen zugesprochen bekommen können – vgl. das Zitat von Malcolm 1721 im vorangehenden Abschnitt –, aber ansonsten gegenüber der Oberstimme als sekundär gelten:

M. H. Fuhrmann, *Musicalischer Trichter* (Bln 1706): *Canto, a Canore*, weil diese Stimme am hellsten und höchsten steigt: oder *a Cantu*... weil diese Stimm als die alleredelste und *delicateste* unter den 4. Haupt-Stimmen den Gesang und die Melodey gleichsam allein führet. Denn wenn... man den *Discantisten* stillschweigen heist/ so kann kein Mensch aus der *Music* klug werden/ weil der *Discant*, so den andern Stimmen das Leben giebt/ ausbleibet... (36 f.);

Heinichen, *Neu erfundene und gründliche Anweisung... zu vollkommener Erlernung des General-Basses* (Hbg 1711): ...die *Melodey* des *General-Basses* oder die obere Stimme... (163);

J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (Hbg 1713) II, 4: ...denn... da eine *Allemanda*, für vielerley *Instrumente* gesetzt/ in der obersten Stimme allein eine richtige und *prædominirende Melodie* behält/ so hat sie hergegen solche *Melodie* auf dem *Clavier* zertheilet und zerbrochen/ daß alle Mittel-Stimmen daran theil nehmen... (174 f.);

Malcolm, *A Treatise*..., loc. cit.: ...it [sc. Melody] is a Term chiefly applicable to the *Treble*, as the *Treble* is mostly to be distinguished by its *Air*... (414);

M. Spiess, *Tractatus musicus compositorio-practicus* (Augsburg 1745): Die *Melodiam* aber führet, vermög seines Namens, der *Tenor*, dessen Stell doch meistens vertritt der *Discant* oder *Soprano*, weil dieser als *Vox acutissima* vor all anderen Stimmen greller ins Gehör fallet (112 b);

Ph. Chr. Hartung, *Musicus theoretico-practicus* (Nürnberg 1749) I, 17: Die Haupt-*Melodie* muß in der Stimme seyn, auf welche sich das Gehör am liebsten richtet. Die *Bass*-Stimme ist das nicht; sondern die oberste Stimme; welche wegen der hurtigsten *Vibration* dem Ohr die lieblichste Fühlung machet (50);

vgl. aber auch G. J. Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* II (Mannheim 1780): Mit der Definition der *Melodie* gerieth es dem Hrn. Verfasser [sc. „Herr Ebeling bey der Uebersetzung von Burney’s Reisen“] gar nicht; denn *Melodie* und *Diskant* ist bei ihm eins... Wie oft kann die *Melodie* im Grunde liegen, und die obere Stimmen zur Begleitung dienen? (235 f.);

BakerD (London [1895] ²1923): *Melody*... 2. The leading part in a movement, usually the soprano (119);

vgl. noch den Art. *melody* der *New Encyclopedia Britannica* (Chicago ¹⁵1974), in dem von *melody* als „the surface of a group of harmonies“ im Sinne des „top tone of a chord“ als „melody tone“ gesprochen wird (zit. nach der Ausg. 1989, VII, 1033 b). Der Ausdruck ‚Oberfläche‘ geht dabei auf D. Fr. Tovey zurück, der in der 13. Auflage dieses Werkes (London u. New York 1911, XVIII, 96 b) *melody* zugleich in musikästhetischer Hinsicht als „the surface of music“ beschreibt.

(c) Seit dem frühen 18. Jh. entfaltet sich zudem eine Auffassung von Melodie, die auf die HAUPTSTIMME des homophonen Satzes (→ *Homophonos* III. (4)) gerichtet ist. Schon in dem im vorangegangenen Abschnitt zitierten Passus von Mattheson tritt diese Auffassung deutlich hervor, bleibt dort aber wesentlich noch an den Gegensatz von Ensemble- und Klaviermusik gebunden. Dennoch erklärt Matthesons Begriffsverständnis die Konvention der Zeit, vor allem Tanzsätze als affektiv charakterisierte „Melodie“ zu apostrophieren, ohne daß allerdings der Einfluß der noch im 18. Jh. nachwirkenden mittelalterlichen Auffassung von Melodie als ‚Musik‘ auszuschließen ist:

Das Neu-Eröffnete Orchestre, loc. cit.: *Allemanda* ist eine ernsthafte *Melodie*... (185 f.);
Courante oder *Corrente* ist eine... lebhaftige *Melodie*... Wiewohl/ wenn die *Melodie* unie und nicht gebrochen ist/ sich die *Couranten* auch wohl singen und unter die *Arietten* zehlen lassen (186);
Sarabanda ist eine *gravitætische*... *Melodie*... (187);
 vgl. auch das BurkhardW (Ulm 1832, 183), das dieses Melodieverständnis wohl als erstes Lexikon mit dem „homophonischen“ Satz verbindet.

In der Folge bezeichnet Melodie als Inbegriff der gesanglich geführten Stimme diejenige kompositorische Disziplin, die das ästhetische Primat im Rahmen der musikalischen Wissenschaft innehat:

Mattheson, *Critica Musica* (Hbg 1722–25): Nachgehends befand ich.../ daß alles harmonische Kunstwerk nur *secundo*; die *Melodie* aber/ *primo loco* stehen müsse... Da doch *ars melodica* ein solches Stück der Music ist/ dem alle andere Theile zu Dienste stehen müssen (IV, 239);
 ...so wie SCIENTIA MELODICA zum Grunde aller musicalischen Schönheiten überhaupt/ gesetzt werden muß (IV, 244);
 Das *primum & ultimum principium Musicae* ist *Melodia* (IV, 334, Anmerkung c);
 ...so ist/ als unstreitig voraus zu setzen/ daß die *MELODIA* das *centrum Musicae poeticae* sey... (IV, 344);
 vgl. dazu seine Aussage, daß *Melodia* „der Inhalt des Stückes seyn sollte“ (IV, 261, Anmerkung);
 J. A. Scheibe, *Critischer Musikus* (Lpz. ²1745), 5. Stück (30. 4. 1737): Dieser, von dem göttlichen Wesen uns mitgetheilte Trieb äußert sich vornehmlich durch die *Melodie*, und zwar durch eine solche, die nach keinen Regeln erfunden, und also noch nicht ordentlich und musicalisch eingerichtet und abgetheilet ist. Sie nimmt ihren Ursprung aus uns selbst, und hat dazu keine Regeln vonnöthen. Diese Art der *Melodie* ist so allgemein, daß wir sie auch, mit gutem Rechte zu dem ersten Grunde der ganzen Musik setzen können (48);
 J. Chr. Gottsched, *Handlexicon... der schönen Wissenschaft* (Lpz. 1760): *Melodie*, diese entsteht alsdann: wenn man verschiedene Klänge auf einander oder hinter einander setzt. Dieß ist die erste Kunst eines Tonkünstlers, und wer die nicht kann, wird sich durch alle Harmonie vergeblich

um Beyfall bemühen. Das Singende nämlich rühret Ohr und Herz: und wo das fehlet, da fehlet die Seele der Musik (1078).

(d) Doch scheint es J.-J. Rousseau zu sein, der seit Mitte des 18. Jh. und ausgehend von dem Verhältnis zwischen ital. und franz. Musik dieses Verständnis von Melodie als gesanglicher Hauptstimme nachdrücklich befördert und daraus die grundsätzliche Auffassung von Melodie als HÖCHSTRANGIGE, DOMINANTE UND AUSDRUCKTRAGENDE SINNDIMENSION des Musikalischen entwickelt. Denn seine einflußreiche Prägung „*unité de mélodie*“, mit der er das ästhetische Prinzip der Einheit von anderen Kunstformen auf die Musik überträgt, umreißt als Leitbegriff die Auffassung, daß eine musikalische Komposition von einer einzigen gesanglichen Linie bzw. affektiven Bewegung bestimmt sein solle, an deren Herausbildung auch Harmonik und Nebenstimmen beteiligt sein müssen. Ziel sei es, daß der ‚Gesang‘ als eine einzige in sich stimmige auditive Wahrnehmung bzw. das Ganze als zusammenhängend empfundene Tonfolge wirke; nur folgerichtig kann er vor diesem Hintergrund die ‚Symphonie‘ als „*instrumentale Melodie*“ verstehen. Melodie ist somit bei Rousseau fast vollständig von der Bindung an die satztechnische Instanz der Stimme gelöst und als „*Inbegriff musikalischen Zusammenhangs*“ zu lesen, denn der Begriff umfaßt das „*Wesen des Tonsatzes*“ (Dahlhaus 1986, 27):

Lettre sur la musique frç. (o. O. 1753): Quand on commence à connoître la mélodie Italienne, on ne lui trouve d’abord que des graces, et on ne la croit propre qu’à exprimer des sentimens agréables; mais pour peu qu’on étudie son caractère pathétique et tragique, on est bientôt surpris de la force que lui prête l’art des Compositeurs dans les grands morceaux de Musique...

Comment le Musicien vient-il à bout de produire ces grands effets? Est-ce à force de contraster les mouvemens, de multiplier des accords, les notes, les parties? Est-ce à force d’entasser desseins sur desseins, instrumens sur instrumens? Tout ce fracas, qui n’est qu’un mauvais supplément où le génie manque, étoufferoit le chant loin d’animer, et détruiroit l’intérêt en partageant l’attention. Quelque harmonie que puissent faire ensemble plusieurs parties toutes bien chantantes, l’effet de ces beaux chants s’évanouit aussitôt qu’ils se font entendre à la fois, et il ne reste que celui d’une suite d’accords, qui, quoiqu’on puisse dire, est toujours froide quand la mélodie ne l’anime pas; desorte que plus on entasse des chants mal à propos, et moins la Musique est agréable et chantante, parce qu’il est impossible à l’oreille de se prêter au même instant à plusieurs mélodies, et que l’une effaçant l’impression de l’autre, il ne résulte du tout que de la confusion et du bruit. Pour qu’une Musique devienne intéressante, pour qu’elle porte à l’ame les sentimens qu’on y veut exciter, il faut que toutes les parties concourent à fortifier l’expression du sujet...; il faut, en un mot, que le tout ensemble ne porte à la fois qu’une mélodie à l’oreille et qu’une idée à l’esprit.

Cette unité de mélodie me paroît une regle indispensable et non moins importante en Musique, que l’unité d’action dans une Tragédie... (Œuvres complètes V, Paris 1995, 304 f.);

De toutes les parties de la Musique, la plus difficile à traiter sans sortir de l’unité de mélodie, est le Duo... L’Auteur de la *Lettre sur Omphale* a déjà remarqué que les Duo sont hors de la Nature; car rien n’est moins naturel que de voir deux personnes se parler à la fois durant un certain tems, soit pour dire la même chose, soit pour se contredire, sans jamais s’écouter ni se répondre... Or le

meilleur moyen de sauver cette absurdité, c'est de traiter le plus qu'il est possible le Duo en Dialogue, et ce premier soin regarde le Poëte; ce qui regarde le Musicien, c'est de trouver un chant convenable au sujet, et distribué de telle sorte, que chacun des Interlocuteurs parlant alternativement, toute la suite du Dialogue ne forme qu'une mélodie, qui sans changer de sujet, ou du moins sans altérer le mouvement, passe dans son progrès d'une partie à l'autre, sans cesser d'être une, et sans enjamber (309 f.);

Dictionnaire de Musique (Paris 1768), Art. *Mélodie*: Succession de Sons tellement ordonnés selon les loix du Rhythme & de la Modulation, qu'elle forme un sens agréable à l'oreille; la Mélodie vocale s'appelle Chant; & l'Instrumentale Symphonie (274);

Art. *Unité de Melodie*: La Musique doit donc nécessairement chanter pour toucher, pour plaire... Mais comment dans nos Systèmes d'Accords & d'Harmonie, la Musique s'y prendra-t-elle pour chanter? Si chaque Partie a son Chant propre, tous ces Chants, entendus à la fois, se détruiront mutuellement, & ne feront plus de Chant: si toutes les Parties font le même Chant, l'on n'aura plus d'Harmonie, & le Concert sera tout à l'Unisson.

La manière, dont un instinct musical, un certain sentiment sourd du génie, a levé cette difficulté sans la voir, & en a même tiré avantage, est bien remarquable. L'Harmonie, qui devrait étouffer la Mélodie, l'anime, la renforce, la détermine; les diverses Parties, sans se confondre, concourent au même effet; &, quoique chacune d'elles paroisse avoir son chant propre, de toutes ces Parties réunies on n'entend sortir qu'un seul & même Chant. C'est-là ce que j'appelle *Unité de Mélodie* (537);

L'*Unité de Mélodie* exige bien qu'on n'entende jamais deux Mélodies à la fois, mais non pas que la Mélodie ne passe jamais d'une Partie à l'autre... (538).

Zwar halten vereinzelt Autoren wie Fr. W. Marpurg weiterhin an der Stimmengebundenheit des Melodiebegriffs sowie an dem Ausdruck des Hauptgesangs im Sinne von Hauptstimme fest und weisen Rousseaus Konzept der unité de mélodie als „Unding“ zurück, das besser „Einheit des Ganzen“ heißen müsse:

Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik I (Bln 1754): Die Einheit der Melodie... ist ein Unding. Er [sc. Rousseau] spricht doch von Stücken, die harmonisch sind, und von keinen Monodien; von Stücken darinnen die Stimmen nicht mit gleicher Verbindung arbeiten? Allerdings. Die in solchen Stücken herrschende Stimme, der die andern alle nur zur Begleitung dienen, heißt die Hauptstimme, und die darinnen befindliche Melodie folglich die Hauptmelodie. Enthalten aber die übrigen Stimmen keine Melodien? Ebenfals. Sie ragen aber nicht hervor, indem sie sich nur auf die Hauptmelodie beziehen. Was soll denn die Einheit der Melodie für ein Ding seyn? In allen Stücken, sie seynd mit gleicher oder ungleicher Verbindung ausgearbeitet, finden sich so viele Melodien als Stimmen da sind. Das was Herr Rousseau Einheit der Melodie nennet, ist längst bey uns... unter einem andern und zwar unter dem eigentlichen und rechtmäßigen Nahmen der Hauptmelodie oder des Hauptgesanges bekannt gewesen. Hätte der Herr Verfasser das Ding mit dem Kunstworte der Einheit benennen wollen: So hätte er es die Einheit des Ganzen... nennen sollen (63 f., Anmerkung).

Gleichwohl kann der in Rede stehende Ausdruck künftig in verstärktem Maße die Gesamtheit der dominanten linearen Tonbeziehungen eines Werkes oder Satzes im Bilde eines einzigen durchgehenden und durch die Stimmen wandernden ‚Gesanges‘ zusammenfassen:

Scheibe, *Abhandlung vom Ursprunge und Alter der Musik* (Altona u. Flensburg 1754): Ich sage z. B. der Gesang einer Arie, imgleichen der Gesang eines Stückes; ferner, wir wollen ein Lied, oder einen Gesang singen. Im ersten Falle bedeutet es die Melodie, die in der Singestimme einer Arie

liegt; im andern Falle die Melodie, die in einem jeden Stücke, es sey nun ein Vokalstück oder Instrumentalstück, herrschet; man sagt auch von der Melodie, die sich in den verschiedenen Stimmen eines Stückes befindet: Die Stimmen singen; oder: es ist ein guter Gesang darinnen (LII); H. Chr. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition* II (Lpz. 1787), *Einl.*: So viel Stimmen in einem Tonstücke vorhanden sind, eben so viel verschiedene Melodien enthält also ein solches Tonstück... Eine derselben enthält gleichsam den Umriß des Gemäldes, den bestimmten Inhalt des Ideals des Tonsetzers, diese pflegt man die Hauptstimme zu nennen... Die Hauptstimme eines Tonstückes ist nun eigentlich diejenige, die ich... Melodie nenne.

Anmerkung. Es giebt Tonstücke, noch mehr aber einzelne Sätze derselben, in welchen man nothwendig mehr als einer Stimme den Character als Hauptstimme einräumen muß; denn in solchen Sätzen läßt sich der eigentliche melodische Inhalt des Bildes des Tonsetzers nur durch die Vereinigung dieser Stimmen denken. Von dieser Beschaffenheit sind... die beyden Singstimmen eines Duetts da, wo sie entweder Nachahmungen haben, oder in ungleichen Figuren zusammen fortgehen... (3 ff.);

G. Carpani, *Le Haydine* ([Mailand 1812] Padua 21813): La maggiore però delle invenzioni dell' *Haydn*, e che più d'ogni altra gli servi a creare uno stile suo proprio, si vago insieme e si splendido, fu quella di dividere il pensier musicale, ossia la melodia, fra le diverse parti della orchestra, cosicchè ognuna d'esse avesse la sua quota, e ne fossero tutte parti integrali (53); vgl. die Ausführung über Haydns Orchester, „che eseguisse la stessa melodia distribuita tra di essi“ (61);

Fr. Grillparzer, Tagebuchaufzeichnung (Oktober 1823): Keine Spur von Melodie [in C. M. von Webers *Freischütz*], nicht etwa blos von gefälliger, sondern von Melodie überhaupt. (Ich nenne aber Melodie einen organisch verbundenen Satz, dessen einzelne Theile einander musikalisch-nothwendig bedingen) (Sämtliche Werke II, 8, hg. von A. Sauer, Wien u. Lpz. 1916, 128).

Zudem erlaubt dieses Verständnis auch, das musikalische Gefüge, sofern es dem ästhetischen Ideal der Zeit gehorcht, als „discorso musicale“ bzw. als Zusammenhang von satztechnisch wie formal charakterisierten Partikeln dem Begriff zu subsumieren, der damit synonym mit Komposition oder der formalen Erscheinung eines Stückes wird:

Fr. Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica* II (Rom 1796): Ogni ben condotta Melodia dividesi in due parti, o insieme unite, o separate per mezzo di un Ritornello...

Il *Motivo* poi non è altro che l'idea principale della Melodia, il Soggetto, il Tema, dirò così, del discorso Musicale...

Tale è a un dipresso la struttura, e la condotta della Melodia generalmente parlando, quale si usa secondo lo stil presente...

La Melodia di un qualunque pezzo di Musica è dunque composta di varj periodi... (253 ff.; zit. nach Wedell 1995, 307 ff.);

vgl. auch noch B. Widmann, *Formenlehre der Instrumentalmusik* (Lpz. 1862): Die Tonverbindung als Mit- und Nacheinander zu Akkorden und zu Melodien im weitern Sinne ist noch nicht Musik, gibt noch kein musikalisches Kunstwerk; ein solches entsteht erst dann, wenn sich dieses Tonmaterial zu einem geregelten, zusammenhängenden und geschlossenen, nach einem wohlgedachten Plane abgefassten Ganzen gestaltet, das wir Melodie im engeren Sinne nennen; sie ist die Form des musikalischen Kunstwerks... Melodie und Form des musikalischen Kunstwerkes sind identisch, da man sich keine Melodie denken kann ohne Form (7 f.).

Aufgrund dieser Entwicklung avanciert der Melodiebegriff erneut zu einer fundamentalen Kategorie des Musikalischen, mit der – parallel zu dem weiterhin geläufigen Bezug auf eine Ober- sowie ‚Hauptstimme‘ und der Reflexion auf die

stimmenbezogene Bedeutung als Tonfolge – das vom Vokalen abstrahierte affektive und emotionale Substrat einer Komposition oder des Musikalischen schlechthin angesprochen wird. Indem dadurch Melodie, sei es durch Vergleich mit der Physiognomie (Momigny) oder der Rede (Castil-Blaze) als ‚Hauptsache‘ eines Tonstücks erklärt wird, verfestigt sich die schon oben von Marpurg vorgebrachte Vorstellung von Melodie als eines ‚Hauptgesangs‘, dem alle anderen kompositorischen Ereignisse im Sinne einer ‚Begleitung‘ untergeordnet sind:

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* II (Lpz. 1774), Art. *Melodie*: Sie ist das Wesentliche des Tonstücks; die begleitenden Stimmen dienen ihr bloß zur Unterstützung. Die Musik hat den Gesang... zu ihrem Ziehl, und alle Künste der Harmonie haben bloß den schönen Gesang zum letzten Endzweck (748 a);

J. Ph. Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* I (Bln u. Königsberg 1776): In der heutigen Musik wird jeder Gesang von einer sich dazu schickenden Harmonie begleitet; nämlich auch in den Tonstücken, wo nur eine einzige Melodie ist, wie in den Arien, hört man noch verschiedene andere, diese Melodie begleitenden Töne, die sich dazu schicken (26);

M. Chabanon, *De la Musique* (Paris 1785): ...la mélodie est, en Musique, le principal ouvrier, l'agent le plus efficace. C'est elle qui donne les formes, le mouvement & la vie (29);

La mélodie est donc souveraine de la Musique... C'est elle qui fait chanter les parties secondaires, chacune conformément au rang qu'elle occupe dans l'ensemble: c'est elle encore qui fait à son gré passer le chant principal de la voix aux instrumens, & de tel instrument à tel autre (191);

Meude-MonpasD (Paris 1787), Art. *Mélodie*: On a vu... que la mélodie seule est la vraie Musique (93);

KochL (Ffm. 1802), Art. *Melodie*: ...hieraus folgt, daß die Melodie das Wesentliche jedes Tonstückes sey... (941);

J.-J. Momigny, *Cours complet d'Harmonie et de Composition* II (Paris 1805): MELODIE. *Melos*, le miel de la Musique, le chant principal d'un Morceau soit vocal, soit instrumental. Plus ce chant, qui est à la Musique ce que le visage est au corps humain, a de physionomie et d'expression, et plus il est parfait en lui-même (684);

Castil-BlazeD (Paris [1821] ²1825), Art. *Mélodie*: La *mélodie* est... le discours musical; chaque partie a sa *mélodie*, son chant ou son discours à part, qui concourt, selon ses moyens, à l'effet du discours principal, que l'on nomme le *dessus*, le *chant*, ou la *mélodie*. La partie ou voix qui exécute le chant le plus saillant, ou ce qu'on nomme l'*air* d'un morceau, est la partie principale, parce que c'est celle qui est chargée de l'exécution du discours de celui-ci, auquel on donne plus spécialement le nom de *melodie*.

La *mélodie* peut passer tour à tour d'une voix ou d'un instrument à un autre. On la place ordinairement au-dessus des accompagnemens (23);

G. Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften...* IV (Stuttgart 1837), Art. *Melodie*: Der Gesang, d. h. im Sinne von Melodie, ist und bleibt die vornehmste Aufgabe, das stete Ziel einer jeden Musik (643);

In technischer Hinsicht theilt man die Melodie... noch ein in Haupt- und Nebenmelodie... Unter Hauptmelodie versteht man zuweilen auch das, was richtiger Hauptstimme heißt, und im Gegensatze dazu unter Nebenmelodie die Neben(Mittel)stimme... Hauptmelodie ist eigentlich nur die Melodie in einem Satze, die den Hauptausdruck hat... Gewöhnlich liegt die Hauptmelodie in der obersten Stimme... (646);

R. Wagner, *Oper und Drama* (entstanden 1850/51): Wir werden am schnellsten zu einem klaren Überblick gelangen, wenn wir das Wesen der Musik kurz und bündig in den Begriff der Melodie zusammenfassen.

Wie das Innere wohl der Grund und die Bedingung für das Äußere ist... so sind Harmonie und Rhythmus wohl die gestaltenden Organe, die Melodie aber ist erst die wirkliche Gestalt der Musik selbst (Gesammelte Schriften und Dichtungen, Lpz. ⁴1907, III, 309; vgl. auch → *Unendliche Melodie* I.–IV.);

Bernsdorff II (Dresden 1857), Art. *Melodie*: Man nennt auch Melodie diejenige Stimme in einem Tonstücke, welche den Hauptgedanken vorträgt, es mag dieser in der Ober-, Mittel- oder Unterstimme liegen. Endlich wird auch im gewöhnlichen Sprachgebrauch für den cantabeln Inhalt eines Tonsatzes, für das angenehm Gesangliche in demselben, das Wort Melodie gebraucht (945).

Lit.: E. FUBINI, Il concetto di natura e il mito della musica ital. nel pensiero di J.-J. Rousseau, *Rivista di Estetica* A. X, Nr. 10, 1965; R. DI BENEDETTO, Lineamenti di una teoria della melodia nella trattatistica ital. fra il 1790 e il 1830, *Analecta Musicologica* XXI, 1982; C. DAHLHAUS, *Unité de Mélodie*, in: *Aufklärungen. Studien zur dtsh.-franz. Musikgesch. im 18. Jh.*, hg. von W. Birtel u. Chr.-H. Mahling, Bd. II, Heidelberg 1986; DERS., *Die Musiktheorie im 18. u. 19. Jh.* II, hg. von R. E. Müller, *Gesch. d. Musiktheorie* XI, Darmstadt 1989, 61–69; FR. WEDELL, *Annäherung an Verdi. Zur Melodik d. jungen Verdi u. ihren musiktheor. u. ästhetischen Voraussetzungen*, *Kieler Schriften zur Musikwiss.* XLIV, Kassel 1995, 19–35.

(4) Die Herausbildung des neuzeitlichen Melodiebegriffs um 1600 zur Bezeichnung der Tonfolge setzt einen Prozeß in Gang, der im 18. Jh. zur expliziten DIFFERENZ UND KOMPLEMENTARITÄT DER KATEGORIEN HARMONIE UND MELODIE mit Blick auf Musik führt und in seiner Folge das musikalische Gefüge in einem System von vertikalen und horizontalen Ton- sowie Intervallbeziehungen festlegt.

Vor dem Hintergrund des lat. *melodia* als Begriff für das hörbar Musikalische, das im Mittelalter dem Wortfeld um *harmonia* (im Sinne des simultanen wie sukzessiven ‚Zusammenpassens‘ der Tonhöhen eines Tonsystems) zugehört, verzeichnen Theoretiker bis ins 18. Jh. immer wieder die offenkundig austauschbare Bezeichnungsfunktion beider Begriffe, die erst seit dem ausgehenden 17. Jh. als irrig zurückgewiesen wird:

N. Oresme, *Livre de Politiques d'Aristote* (um 1374), *La table des expositions de fors mos de POLITIQUES: Armonie est concorde de pluseurs vois differentes, et est ce que aucuns appellent deschant. Et melodie, est beau plain chant, mes communelment l'en prent l'un pour l'autre et comme tout un* (ed. Menut, *Transactions of the American Philosophical Society, New Series* LX, 6, 1970, 370 b; vgl. ausführlich oben, II. (1)(a));

Ch. Butler, *The Principles of Musik* (London 1636) I, 3, 2 *Of Melodi: Melodi... dhowgh* [sc. though] soometime it bee used for Harmoni, or Conccent of many Partes (44, Marginalie);

A. du Cousu, *La Musique universelle* (Paris 1658) I, 13: ...Doncques la Melodie proprement est vn Chant parfaitement doux & agreable; & quelquefois aussi l'on nomme Melodie vne bonne & agreable Harmonie (25);

J. Ozanam, *Dictionnaire Mathematique* (Amsterdam 1691), Abschnitt *Musique*: ...l'arrangement des Sons, & le choix des Cordes, propres au Sujet, produisent la Mélodie, que quelques-uns confondent mal à propos avec l'Harmonie... (640 f.);

E. Chambers, *Cyclopaedia* (London 1728): ...tho' in common Speech, these two [sc. „Melody“ und „Harmony“] are frequently confounded (zit. nach: Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary*, Cambridge 1995, 218 a).

Mit der expliziten Fixierung von *melodia* als der Ton- oder Intervallfolge einer Stimme um 1600 bei J. Burmeister beginnt eine Gegenüberstellung von *melodia* und *harmonia* im Sinne von Ein- und Mehrstimmigkeit, wobei anfänglich *melodia* jedoch *harmonia* untergeordnet wird, da der mehrstimmige Satz als Zusammenfügung von einzelnen Stimmen begriffen wird und somit *melodia* noch nicht als eigenständige Dimension dem Harmoniebegriff gegenübertritt (vgl. die Belege oben, in Abschnitt II. (2)).

Doch schon gegen Ende des 17. Jh. verlagert sich vor dem Hintergrund der ästhetischen Bewertung des Melodiebegriffs als kantablem Gesang und der beginnenden Aufspaltung der Bedeutung von Harmonie in Akkord (→ *Accord* II.) und mehrstimmigen Satz (vgl. den Unterschied zwischen „*harmonia propria*“ und „*harmonia non propria*“ bei Zarlino, zitiert oben, I. (4)) das Verhältnis beider Kategorien zugunsten einer Komplementarität im Hinblick auf Definitionen von Musik:

Ozanam, *Dictionaire...*, loc. cit.: LA MUSIQUE est une Science, qui recherche, & explique les proprieté des *Sons*, en tant qu'ils sont capables de produire quelque *Melodie*, ou quelque *Harmonie* (640); vgl. seine Bestimmung „une seule voix peut faire mélodie, au lieu que L'HARMONIE, est une convenance agreable de deux ou plusieurs sons, qui se font entendre à même tems“ (641).

Indem J. G. Walther mit der Einbindung von Melodie und Harmonie als der zwei zentralen Teile der Kompositionslehre den Grundstein für deren anschließende Systematik legt, begründet er gleichzeitig eine Tradition der kategorialen Ausdifferenzierung zweier Fähigkeiten bzw. der Aufspaltung in einen – auf Harmonie gerichteten – rationalen, wissenschaftlichen und einen die Erfindung von Melodie betreffenden ‚poetischen‘ Schaffensbereich, der dem im vorangegangenen Abschnitt beschriebenen Gewicht der horizontalen Bezüge des Musikalischen korrespondiert (→ *Compositio* V. u. V. (3) u. (4); vgl. auch unten, IV. (1)).

Doch bleiben beide Begriffe immer auch in einem grundsätzlichen Verhältnis aufeinander bezogen, da sie die elementaren Gegenpole in einer Auseinandersetzung über das ursprüngliche und bestimmende Wesen der Musik verkörpern, in einem Disput, der ausgehend von zwei differierenden Auffassungen von Melodie insbesondere in der Kontroverse zwischen Rameau und Rousseau zugleich zu einer Reflexion über die Fundamente des Musikalischen und zu einem Streit über musikästhetische Positionen wird. Letztlich erweist sich der Melodiebegriff Rousseaus in dieser Diskussion als das flexiblere Konzept, um die dominanten affektiven Komponenten der

zeitgenössischen Musikanschauung aufzunehmen, vor allem aufgrund der seit 1750 bei ihm erkennbaren Auffassung, *mélodie* im Sinne einer einheitlich ausgeprägten und dominierenden gesanglichen Linie bzw. eines ‚Hauptgesangs‘ an die expressive Qualität der menschlichen Stimme zurückzubinden (vgl. den vorangegangenen Abschnitt und unten, V. (1)), so daß die von Rameau hervorgehobene Ableitung der melodischen Tonstufen aus der mit Harmonie angesprochenen Ton- bzw. Klangsystematik und damit sein Argument, daß mehrere „*mélodies*“ im Sinne der Stimmen eines Satzes zu einem harmonischen Ganzen zusammensetzbar sein müssen, an Rousseaus Melodieverständnis vorbeizieht:

J.-Ph. Rameau, *Traité de L'Harmonie* (Paris 1722) II, 19: Il semble d'abord que l'Harmonie provienne de la Melodie, en ce que la Melodie que chaque voix produit, devient Harmonie par leur union; mais il a fallu déterminer auparavant une route à chacune de ces voix, pour qu'elles pussent s'accorder ensemble. Or quelqu'ordre de Melodie que l'on observe dans chaque Partie en particulier, elles formeront difficilement ensemble une bonne Harmonie, pour ne pas dire que cela est impossible, si cet ordre ne leur est dicté par les Regles de l'Harmonie. Cependant pour rendre ce tout Harmonique plus intelligible, on commence par enseigner la maniere de faire un Chant; & supposé que l'on y fasse quelques progrès, les idées qu'on peut avoir s'évanouissent, dès qu'il s'agit d'y joindre une autre partie, on n'est plus maître du Chant; & pendant que l'on s'exerce à chercher la route que doit tenir une Partie par rapport à l'autre, on perd souvent de vue celle que l'on s'étoit proposée, ou du moins on est obligé de la changer; sinon la contrainte où nous tient cette premiere Partie, ne nous permet pas toujours de donner aux autres un chant aussi parfait qu'on pourroit le souhaiter. C'est donc l'Harmonie qui nous guide, & non pas la Melodie (138 f.); J.-J. Rousseau, *Examen de deux Principes avancés par M. Rameau* (zw. 1755 u. 1766): ...je voudrais demander à M. Rameau..., si ces sons ainsi engendrés sont ce qu'il appelle de la *mélodie*...? Pussions-nous préserver nos oreilles de toute musique dont l'auteur commencera par établir une belle basse-fondamentale, et pour nous mener savamment de dissonance en dissonance, changera de ton ou de mode à chaque note, entassera sans cesse accords sur accords, sans songer aux accents d'une *mélodie* simple naturelle et passionnée, qui ne tire pas son expression de progression de la basse, mais des inflexions que le sentiment donne à la voix (*Œuvres complètes* V, Paris 1995, 352 f.);

ders., *Essai sur l'Origine des Langues* (entstanden 1750er Jahre) XVIII: La *mélodie* étant oubliée et l'attention du musicien s'étant tournée entièrement vers l'harmonie, tout se dirigea peu-à-peu sur ce nouvel objet...; ce furent les successions harmoniques qui réglèrent la marche des parties. Cette marche ayant usurpé le nom de *mélodie* on ne put méconnoître en effet dans cette nouvelle *mélodie* les traits de sa mère, et nôtre système musical étant ainsi devenu par degrés purement harmoniques, il n'est pas étonnant que l'accent oral en ait souffert, et que la musique ait perdu pour nous presque toute son énergie (loc. cit., 427);

vgl. auch RousseauD (Paris 1768), Art. *Musique*: La *musique* se divise aujourd'hui plus simplement en *mélodie* & en *Harmonie*; car la Rhythmique n'est plus rien pour nous... (307).

Indessen wird gleichzeitig – und parallel mit einem Ausgleich in der genetischen Frage – die konstitutive Stellung der Begriffe Melodie und Harmonie im Blick auf Musik vertieft. Zwar lassen sich vereinzelt Versuche belegen, daneben auch andere Kategorien wie „Galanterie“ (Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hbg 1713, 137 f.) oder „Expression“ (Ch. Avison, *An Essay on Musical*

Expression, London 1753, 21) einzubinden. Doch konstatiert die überwiegende Anzahl der Autoren seit dem 18. Jh. eben diese Komplementarität, da erstens das System der Musik in technischer Hinsicht auf die spezifischen Basiselemente Ton und Intervall gegründet wird und zweitens die Zweidimensionalität der Notation dazu führt, in Analogie zu Melodie als sukzessiver oder horizontaler Dimension den Ausdruck Harmonie entsprechend der Vertikale zuzuordnen, auch wenn dadurch der gemeinte Sachverhalt zur Akkordbildungslehre verkürzt wird und das Spezifische der Akkordfolge in Stimmführung aufgeht:

Fr. W. Marpurg, *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* (Bln 1755): Die sicherste Meinung scheint... diese zu seyn, daß alle beide Stücke, die Harmonie und die Melodie zu gleicher Zeit entstehen, (α) weil natürlicher Weise bey jeder Folge einzelner Klänge eine Folge von soviel andern, als damit Harmonie machen können, sogleich concipiret wird (β) weil man sich keine Harmonie vorstellen kann, ohne sich so viele Melodien zugleich vorzustellen, als die Harmonie über einander gesetzte Töne enthält (23);

M. Chabanon, *De la Musique* (Paris 1785): Tout l'essence de la Musique est donc comprise dans ces deux mots *Mélodie, Harmonie*. L'harmonie superpose les sons & les fait parler ensemble; la Mélodie règle les degrés d'intonation, & la durée des tems, suivant lesquels les sons se succèdent. *Succession*, voilà la mélodie; *Simultanéité*, voilà l'harmonie (28);

LichtenthalD II (Mailand 1826): MELODIA, s. f. Nell'ampio senso s'intende sotto questo vocabolo una successiva unione di suoni in ritmica proporzione, a differenza dell'armonia, la quale è un'unione simultanea de'suoni; si potrebbe quindi rappresentare la melodia con \leftarrow , e l'armonia con \rightarrow (26);

HarvardD (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Melody*: In the most general sense, a succession of musical tones, as contrasted with harmony, i.e., musical tones sounded simultaneously. Thus, melody and harmony represent the horizontal and the vertical elements of the musical texture (435 b f.);

A. Souris, Art. *Mélodie*, Abschnitt A., in: *Encyclopédie de la Musique III*, hg. von Fr. Michel (Paris 1961): ...recouvre toutes les relations possibles dans l'ordre de la succession. Théoriquement, elle s'oppose à la notion non moins générale d'harmonie, laquelle concerne les relations simultanées. En fait, ces 2 modes de relations temporelles sont indissociables, mélodie et harmonie ayant en commun un élément structurel essentiel, l'*intervalle*... (178 a).

(5) Im 20. Jh. wird offenkundig mangels geeigneter begrifflicher Kategorien mit dem Ausdruck Melodie vereinzelt die ‚BEZIEHUNGSLOGIK‘ AUCH ANDERER SUKZESSIVER ORDNUNGSZUSAMMENHÄNGE ALS DEM DER TONHÖHENFOLGE metaphorisch hervorgehoben.

Zentrales Beispiel dafür ist A. Schönbergs Prägung Klangfarbenmelodie (\rightarrow *Klangfarbenmelodie I.–III.*). Sie hat ihre Wurzeln in Schönbergs Versuch, „Klanghöhe“ und „Klangfarbe“ nicht mehr wie bisher kategorial zu differenzieren, sondern dergestalt zu subordinieren, daß Klangfarbe den umfassenden und die Parameter der Tonhöhe wie auch der Klangfarbe im engeren Sinne einschließenden Begriff darstellt. Entsprechend Schönbergs Auffassung

von Melodien als „Folgen, deren Zusammenhang eine gedankenähnliche Wirkung hervorrufen“, rekurriert der Ausdruck Klangfarbenmelodie auf das utopische Ziel, „aus dem, was wir schlichtweg Klangfarbe nennen, solche Folgen herzustellen, deren Beziehungen untereinander mit einer Art Logik wirkt, ganz äquivalent jener Logik, die uns bei der Melodie der Klanghöhen genügt“ (*Harmonielehre*, Wien 1911, 470 f.).

Der Ausdruck Akkordmelodien, den E. Erdmann in dem Aufsatz *Moderne Klaviermusik* (Melos I, 1920, Nr. 2, 35) im Zusammenhang mit „Errungenschaften der Schönbergschen Klavierbehandlung“ und wohl unter Bezug auf dessen Klavierstück op. 11 Nr. 3 aufbringt, verweist demgegenüber offensichtlich auf Tonhöhenbewegung, ist aber vermutlich von der Vorstellung einer Abfolge einzelner Töne oder Tonhöhen abgelöst, auch wenn nicht auszuschließen ist, daß Erdmann hier von mehreren gleichzeitig ablaufenden und akkordisch zusammengefaßten Tonfolgen spricht.

Hingegen bezieht A. Souris die entsprechende franz. Bezeichnung *mélodie d'accords* eindeutig auf eine „suite d'accords de même espèce s'enchaînant parallèlement“ und betont: „en fait, il ne s'agit que d'une seule ‚voix‘, car tout redoublement parallèle, à quelque intervalle que ce soit, relève moins d'harmonie que de timbre“ (Art. *Mélodie*, Abschnitt A., in: *Encyclopédie de la Musique* III, hg. von Fr. Michel, Paris 1961, 178 b).

K. Stockhausen wiederum prägt unter Bezugnahme auf Werke wie *Gruppen für drei Orchester* (1957–59) oder *Carré für vier Orchester* (1959–60) und im Kontext der räumlichen Gestaltungsmöglichkeiten in der elektronischen Musik die Ausdrücke Raummelodie und Raummelodik, um die kompositorische Gleichwertigkeit dieses Parameters mit der traditionellen Tonhöhenorganisation und die Stimmigkeit von intendierten Klangbewegungen im physikalischen Raum hervorzuheben:

Vier Kriterien der Elektronischen Musik (1972), in: *Texte zur Musik 1970–1977*, Bd. IV (Köln 1978): Der Klang bewegt sich dabei [sc. in *Carré*] mehr oder weniger genau nachvollziehbar von Gruppe zu Gruppe im Raum. Es gibt räumliche Konstellationen, die genauso klar sind wie Intervallkonstellationen in der Harmonik... Raumkonstellationen sind so komponiert wie die Intervallkonstellationen in Melodien und Akkorden. Ich spreche dann von Raummelodik und Raumharmonik (381);

Wenn ich den Raum topologisch orte und entsprechend strukturell komponiere, um Klänge im Raum sich in ganz bestimmten Ordnungen bewegen zu lassen, so kann das zu einer unerhört lebendigen Musik führen. Ich könnte im Verlauf einer Komposition genauso *räumliche Konstellationen* etablieren wie Akkorde, und darauf andere Konstellationen beziehen; ebenso Raummelodien komponieren, die also durch das Hoch- und Tiefgehen von Klängen, durch das An-mir-vorbei-kommen in bestimmten Höhen oder Tiefen oder geraden oder gekrümmten Linien, alle möglichen geometrischen Konfigurationen beschreiben, wenn sie vom Komponisten

strukturell benutzt werden. Und so haben wir einen neuen Darstellungsbereich für die Komposition gewonnen (384 f.).

III. Neben der weitgefaßten und auf die Gesamtheit der Tonfolge in einer oder mehreren Stimmen gerichteten Bedeutung erhält der Begriff Melodie seit dem 18. Jh. auch eine stärker inhaltliche Konnotation als Sinneinheit durch seinen Bezug auf die AFFEKTIV, RHYTHMISCH UND QUALITATIV BESTIMMTE SOWIE IM FORMALEN VERLAUF HERAUSGEHOBENE UND ABGRENZBARE TONFOLGE.

(1) Seit um 1730 charakterisiert Melodie häufig die in Hinsicht auf ihre Funktion im formalen Verlauf als THEMA, (HAUPT-)SATZ, PERIODE UND GEDANKE angesprochenen Bestandteile und hebt sie dadurch qualitativ als einstimmige Tonfolge hervor.

Im 18. Jh. werden mit diesem Ausdruck insbesondere Hauptsatz und Thema (→ *Thema* II. (3)) näher bestimmt:

J. A. Scheibe, *Compendium Musices Theoretico-practicum* (hs. um 1730): Die freye *Imitation*, wodurch ich, ohne mich an gewisse Gränzen zu binden, mit dem *Themate* oder *Melodie* verfahren kan, wie ich will (ed. Benary, *Die dtsh. Kompositionslehre des 18. Jh.*, Lpz. 1961, Anh., 40);

Jedweddes *musicalisches* Stück muß einen Zusammenhang haben; Dieser Zusammenhang kan nun niemahls anders geschehen, als wenn die *Melodien* richtig eine aus der andern fließen, alle aber insgesamt aus den zu Anfang der *Piece* gebrauchten Saze. Diesen Saz nun der vorangehet, suchet man also mit neuen diesen Saze gleich förmigen *Melodien* durch das ganze Stück... gleichsam durchzuführen und zu *imitieren* (42 f.);

Wenn aber auf diese Weise das *Thema* nacheinander in alle vier Stimmen gesetzt wird, so erfordert die Nothwendigkeit, daß, wenn die andere eintritt, die erste eine andere *Melodie* dazu auf geschickte Art hören laße... Diese gegen das *Thema* klingende *Melodie* muß aber auch von der Beschaffenheit seyn, daß sie in denen übrigen Stimmen *imitirt* werden kan... (46);

Es ist ein geschicktes *Thema* zu erfinden, welches eine vollkommene doch ganz kurze *Melodie* in sich faßet, und auf *melodieuse* Arth clausuliret (49);

ders., *Critischer Musicus* (Lpz. ²1745), 49. Stück (4. 8. 1739): Man soll eine gewisse kurzgefaßte Melodie erfinden; diese muß nun bloß aus einem natürlichen Gesange, oder aus einigen Sprungsweise hintereinander gesetzten Intervallen bestehen. Dieses ist nun der Hauptsatz, oder das so genannte *Thema*. Dieser Hauptsatz soll aber aufs höchste kaum zweene Takte lang seyn (451);

Der Hauptsatz in einer Fuge, das *Thema*, oder der *Dux*, der Führer ist eine kurze, doch vollständige Melodie, die einer öftern Wiederholung fähig ist. Eine Melodie ist er, weil er sich nur in einer Stimme befindet. Diese Melodie muß aber auch kurz seyn... Sie muß also so beschaffen seyn, daß man sie sofort im Gedächtnisse behalten kann... Sie soll auch ferner vollständig seyn. Das ist, sie muß ohne Zuthuung eines andern Satzes von sich selbst bestehen..., und endlich eine ordentliche musikalische Periode ausmachen (455 f.);

M. Spiess, *Tractatus musicus compositorio-practicus* (Augsburg 1745): Bey unserem vorhabenden *Contrapunct* verstehen wir dermahlen durch die *Melodie* nichts anderes, als das so genannte *Subjectum* oder *Thema* (113 a).

Der dadurch aufkommenden Konkurrenz zweier Sinnschichten bzw. dem Konflikt im Ansprechen von Teil und Ganzem der linearen Dimension wirken Theoretiker des 18. Jh. mit präzisierenden Adjektiven entgegen, wenn sie nicht – wie Sulzer und Koch – an dem weiter gefaßten Begriffsverständnis festhalten und dem Begriff Melodie Thema oder Hauptsatz als formale Teile unterordnen:

Ph. Chr. Hartung, *Musicus theoretico-practicus* (Nürnberg 1749) I, 26: Eine kurze oder einfache *Melodie* darf, wann sie einmahl in einer grossen *Melodie* zu Ende ist, wiederholt werden...

Wann in einer grossen *Melodie* einerley kurze *Melodie* in der Haupt- hernach in denen Neben-*Harmonien* wieder vorkommt, so heißt diese Art der kurzen *Melodie* ein *Thema* (72);

Anonymus [signiert „T. S.“], *Beyträge zu einem musikalischen Wörterbuche* ([Berlinisches Magazin I, 1765] Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend III, 1769), Art. *Melodie*: Nimmt man nun eine Haupttonart an, in welcher die *Melodie* sich anfängt, und man führt sie dann... gehörig in die Nebentonarten herum und wieder zu der Haupttonart zurück, worinn sie sich auch endigen muß; so nennt man dieses alsdann eine ganze *Melodie*. Eine solche *Melodie* wird wieder in *Perioden*, diese in *Gedanken*, die *Gedanken* in *Tacte*... getheilt (330);

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* I (Lpz. 1771): *Hauptsatz*. (*Musik*.) Ist in einem Tonstück eine Periode, welche den Ausdruck und das ganze Wesen der *Melodie* in sich begreift... (522 a);

H. Chr. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition* II (Lpz. 1787): Unter den verschiedenen Absätzen eine[r] *Melodie* enthält gemeiniglich der erste derselben den Hauptgedanken, das ist denjenigen, der gleichsam die Empfindung bestimmt, welche das Ganze erwecken soll, und dieser wird das *Thema* oder der *Hauptsatz* genennet... (347 f.).

Gleichwohl erweist sich offenkundig der Melodiebegriff auch im 19. Jh. als unumgänglich zur formfunktionalen Bestimmung von Tonfolgen, sei es hinsichtlich der syntaktischen Qualität durch die Gleichsetzung mit Satz oder Periode (→ *Periodus* III. (1)–(3)), sei es im Blick auf die inhaltliche Geschlossenheit durch die Parallelität mit der Kategorie des Gedankens oder sei es in Hinsicht auf den formalen Prozeß als Hauptmotiv:

A. B. Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition* I (Lpz. 1837): ...die *Melodie* strebte, sich einen auch rhythmisch bezeichneten und geltend werdenden Anfangs- und Schlusspunkt zu erwerben, sich in allen ihren Elementen – tonisch und rhythmisch – abzuschliessen, und wurde zum *Satze*... (25);

J. Chr. Lobe, *Compositions-Lehre* (Weimar 1844): Das Wort *Motiv* wird in der musikalischen Kunstsprache von Vielen in einem weiteren Sinne so gebraucht, dass sie darunter eine ganze *Melodie*, namentlich ein *Thema* verstehen (15);

A. Siebeck, *Kleine Compositionslehre* (Tübingen 1850): Ein *Satz* ist aber in der Tonkunst nichts anderes, als eine *Melodie*, mag er Vorder- oder Nachsatz... sein (68);

Bernsdorfl III (Offenbach 1862) [*Nachtrag*], Art. *Melodie*: Diejenige *Melodie*, welche in einem Tonstücke als vorherrschender und den Charakter des Ganzen bestimmender Gedanke, als hauptsächlichster Keim der Entwicklung sich darstellt, heißt *Hauptmelodie* (auch *Hauptthema*, *Hauptsatz*, *Hauptmotiv* genannt) (257);

BremerL (Lpz. 1882); *Melodie...* bedeutet... eine nach rhythmischen und ästhetische Gesetzen geordnete Folge von Tönen als Träger eines musikalischen Gedankens, die Melodie als kunstmäßig gebildeten Gesang im Tonstücke (440 a);

A. Halm, *Von zwei Kulturen der Musik* ([1913] Tübingen ³1947): Das Individuum, d. i. das Thema, die Melodie, gilt dort [sc. in der „klassischen Sonate“] nicht sowohl als ein Wesen für sich... (252);

H. Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre* (Lpz. ²1920): Man unterscheidet zwischen Motiv und geschlossener Melodie oder Thema... (235);

Th. Wiehmayer, *Musikalische Formenlehre in Analysen I* (Magdeburg 1927): ...Periodenform, die als Gefäß für alles das in Betracht kommt, was man gemeinhin unter „geschlossener Melodie“ versteht (62).

Ungeachtet dessen bleibt der Bedeutungsumfang des in Rede stehenden Ausdrucks auch im 20. Jh. so weitgespannt und im Grundsätzlichen verwurzelt, daß etwa E. Toch dezidiert einen Unterschied zwischen Thema und Melodie konstatiert:

Melodielehre (Bln 1923): Wir wollen an der Bezeichnung „Melodie“ festhalten... Es wäre verfehlt, an ihre Stelle die Bezeichnung „Thema“ zu setzen. Das Thema ist vielmehr bereits ein Produkt, ein Geschöpf der Melodie (7; ausführlich zit. → *Thema* II. (3)).

In anderer Hinsicht grenzt aber auch A. Schönberg Melodie von Thema ab. In einem im Juni 1934 verfaßten Abschnitt eines geplanten Lehrbuchs mit dem Titel *Der musikalische Gedanke* bestimmt er die Melodie als eine „specielle Art von Thema“, wobei er dem „üblen Gebrauch“ des Wortes (vgl. unten, III. (3)) eine von der Charakteristik des ‚Hauptgesangs‘ abgeleitete Auffassung entgegenstellt:

Melodie ist eine specielle Art von *Thema*. Während dieses sich damit begnügen dürfte, die gedanklichen, konstruktivistischen und motivischen Verpflichtungen so zu erfüllen, dass auch die *Gesetze der Fasslichkeit* miterfüllt sind, ist für die Melodie noch einiges andere charakteristisch. Ein übler Gebrauch schreibt diesen Namen fast ausschliesslich lyrisch-cantabilen Themen zu, wobei das Komische passiert, dass ein gewisses endloses Geplärre auf einem Ton<,> an welches sich ein gefühls-durchlässiger Phrasenteil... anreicht, bloss weil es sehr angenehm zu singen und so leicht mit *Gefühl* zu tränken ist, für Melodie gehalten wird... Ich würde als wesentlichstes Merkmal der Melodie bezeichnen: 1. äusserst langsame und sparsame *Entwicklung*; 2. *Konzentrierung* alles Geschehens in eine einzige Stimme, neben welcher alle anderen geradezu verkümmern. 3. weitgehende *Vereinheitlichung* allen Figurenwerks; 4. oftmalige *Wiederholung* wenig variiertes *Phrasen* (ed. Carpenter/Neff, *The Musical Idea...*, New York 1995, 180);

vgl. auch seine Ausführungen in einem unter dem Titel *Bei Arnold Schönberg* (Neues Wiener Journal, 10. 1. 1909) abgedruckten Interview mit P. Wilhelm: „Überdies glaube ich, daß man sich über den Begriff Melodie nicht im klaren ist. Gewöhnlich versteht man unter Melodie – das, was man nachpfeifen kann... Im allgemeinen scheint man unter Melodie eine möglichst prägnante Formung eines musikalischen Gedankens von lyrischem Charakter, mit möglichst übersichtlicher Anordnung zu verstehen. Bei der Einfachheit aber, die an der Melodie besticht, ist die Kehrseite der Medaille: die Primitivität“ (*Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von I. Vojtěch, Gesammelte Schriften I, Ffm. 1976, 157 f.).

(2) Dem selbstverständlichen Gebrauch des Wortes Melodie für die „abgerundete, prägnante, individualisierte Tongestalt“ (Chr. von Ehrenfels, *Zur Klärung der Wagnerkontroverse* [1896], in: Philosophische Schriften II, hg. von R. Fabian, München u. Wien 1986, 115) stehen nur sehr vereinzelt Versuche zur Seite, den Begriff mit überwiegend technischen Kennzeichnungen als GESCHLOSSENE EINHEIT zu definieren. Inwiefern eine solche Begriffsbestimmung als überflüssig, tautologisch oder gar unmöglich erachtet wird, veranschaulicht eine Marginalie A. Schönbergs neben seiner im vorangegangenen Abschnitt zitierten Ausführung über das „wesentlichste Merkmal der Melodie“: Sein lakonischer Eintrag „Was ist Wasser? H₂O“ (ed. Carpenter/Neff, *The Musical Idea...*, New York 1995, 180) mag ihm gelten als Hinweis auf den sich jeder terminologischen Präzisierung entziehenden elementaren Bedeutungsradius.

H. Riemann hingegen versucht, den Melodiebegriff vom Umfang her als Sinneinheit in Analogie zur Syntax der Sprache festzulegen:

RiemannL (Lpz. 1909): Melodie..., eine in sich einheitlich gestaltete und abgeschlossene Tonfolge; besonders im Gegensatz zu Motiv und Phrase ein abgerundetes musikalisches Gebilde, das zum mindesten einem vollständigen Satze der Sprache zu vergleichen ist und aus der Verbindung einer kleineren oder größeren Zahl von Gliedern (Motiven) entsteht. Die meisten Melodien haben aber entsprechend der Entstehung des Wortes den Umfang von Strophen und gliedern sich musikalisch in mehrere Sätze (898 a f.).

Die wohl prominenteste Definition in dem hier behandelten Sinne stammt von F. Busoni, dessen Unterfangen allerdings nicht frei ist von Zügen einer Apologetik der eigenen kompositorischen Ästhetik. Die in erster Fassung in einem Brief an seine Frau vom 22. 7. 1913 festgehaltenen Ausführungen vermitteln Busonis Bemühen, neben den technisch allgemeinen aber unspezifischen Bestimmungen das Charakteristische mit Kategorien wie „Gemütsstimmung“ oder „Ausdruck“ (vgl. auch unten, V. (1) u. (2)) zu fassen, umschreiben aber im wesentlichen die Vorstellung der Gestaltqualität einer Tonfolge, die „ihr Wesen“ unabhängig von Transposition und Instrumentation beibehält (siehe dazu unten, V. (3)):

Von der Einheit der Musik (Bln 1922): Versuch einer Definition der Melodie: eine Reihe von wiederholten, (1) steigenden und fallenden (2) Intervallen, welche rhythmisch (3) gegliedert und bewegt, eine latente Harmonie (4) in sich enthält und eine Gemütsstimmung (5) wiedergibt; die unabhängig von Textworten als Ausdruck (6) unabhängig von Begleitstimmen als Form (7) bestehen kann und besteht; und bei deren Ausführung die Wahl der Tonhöhe (8) und des Instrumentes (9) keine Veränderung auf ihr Wesen ausübt... (287);

vgl. auch seine erstmals 1930 veröff. *Nachgelassenen Skizzen zu einem Lehrbuch „Die Melodie“*, wo die geschlossene Einheit als „selbständiges organisches Gebilde“ angesprochen wird:

Melodie: eine Folge von Intervallen, deren Zusammenstellung abwechselnd als Bruchstücke von Tonleitern und zerlegten Akkorden erkennbar sind, diese aber meistens durch Einschreibungen von Durchgangsnoten, Vorhalten und Vorschlägen verdeckt werden.

Rhythmische Gestaltung, harmonische Bewegung und eine auf Gleichgewichtsinstinkt ruhende Anordnung jener Intervalle, endlich Ausdruck und Stimmungsgehalt schaffen die Melodie zu einem selbständigen organischen Gebilde (*Wesen und Einheit der Musik*, Bln 1956, 53).

Derartigen Rückgriffen auf das Vokabular der Ausdrucksästhetik weicht C. Dahlhaus dadurch aus, daß er unter Beschränkung auf die technische Dimension der Tonfolge und unter Außerachtlassung der rhythmischen und syntaktischen Merkmale nur deren Potential für eine ‚einheitliche‘ und ‚zusammenhängende‘ Wahrnehmungsqualität als essentielltem Begriffsmerkmal konstatiert:

Art. *Melodik*, in: *Das Fischer Lexikon Musik*, hg. von R. Stephan (Ffm. 1957): Melodie... heißt eine Folge von Tönen verschiedener Höhe oder von Intervallen verschiedener Größe und Richtung, die als Einheit und Zusammenhang aufgefaßt werden kann und soll (196).

(3) Doch auch dieses in den beiden vorangegangenen Abschnitt angesprochene Verständnis von Melodie als individueller Gestaltung einer kürzeren Tonfolge bleibt wesentlich an rezeptionspsychologische und ästhetische Konnotat zurückgebunden und erschöpft sich seit dem 19. Jh. letztlich in der Umschreibung des qualitativen Begriffsinhalts als ‚SCHÖNE STELLE‘ (Th. W. Adorno) bzw. polemisch als Inbegriff einer hedonistisch-sensualistischen Musikauffassung.

Schon im frühen 18. Jh. ist eine Tendenz erkennbar, mit dem Ausdruck die schon im mittelalterlichen Begriffsverständnis angelegte Dimension des sinnlich Schönen von Musik anzusprechen und damit eine primär auf das ‚Gefällige‘ gerichtete kompositorische Arbeit als ‚leer‘ und ‚eitel‘ zu bewerten. Zwar begegnen vereinzelt singuläre Definitionen, die dieses Verständnis wertneutral über das Merkmal der Einprägsamkeit zu fassen suchen (vgl. etwa C. Gollmick, *Kritische Terminologie...*, Ffm. 1833, 51, Anm.: „Je mehr solche Tonfolgen verständlich, anziehend und bleibend für unser Ohr sind, desto mehr verdienen sie den Namen *Melodie*“). Doch abgesehen von solchen singulären Bestimmungen vertritt Melodie in derartigen Kontexten und insbesondere im Zusammenhang mit der nachhaltigen Herausbildung einer mit den Namen Beethoven und Rossini verbundenen Dichotomie von Geist und Sinnlichkeit (Sponheuer 1987, 22) diejenige Musik, die aussagelos und damit als oberflächlich gilt. Zugleich artikuliert jene Wortverwendung einen tiefen Vorbehalt gegen eine auf das ‚punktuelle‘ Hören gerichtete Schaffensweise und steht somit im Kontrast zu einer auf die Prozessualität als Resultat von kompositorischer Arbeit in musikalischer Form gerichteten Musikauffassung:

Fr. de Castagneres Chateauf, *Dialogue sur la musique des anciens* (Paris 1725): Il est donc aisé de comprendre que faisant leur principale étude de l'expression, ils y ayent tout autrement réussi que nous, qui la négligeons souvent pour le vain plaisir des oreilles, & pour une mélodie qui ne dit rien à l'esprit (78);

Fr. W. Marburg, *Legende einiger Musikheiligen* (Breslau 1786): [E. G. Baron] ...durchflochte die schwersten Passagen mit schmelzenden pathetischen Melodien... (159);

J. W. von Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796) II, 11: Melodien, Gänge und Läufe ohne Worte und Sinn scheinen mir Schmetterlingen oder schönen bunten Vögeln ähnlich zu sein... (Werke IV, hg. von E. Schmidt, Lpz. o. J., 106);

G. W. Fr. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* (zw. 1818 u. 1828/29) III, 2, 3, a: Wie der Vogel in den Zweigen... heiter, rührend singt, um zu singen..., ohne weiteren Zweck und bestimmten Inhalt, so ist es mit dem menschlichen Gesang und dem Melodischen des Ausdrucks. Daher geht auch die italienische Musik, in welcher dies Prinzip insbesondere vorwaltet, ...häufig in das melodische Klingen als solches über und kann leicht die Empfindung und deren bestimmten Ausdruck zu verlassen scheinen oder wirklich verlassen, weil sie eben auf den Genuß der Kunst als Kunst, auf den Wohllaut der Seele in ihrer Selbstbefriedigung geht. Mehr oder weniger ist dies aber der Charakter des recht eigentlich Melodischen überhaupt (ed. Bassenge, Bln u. Weimar 1985, II, 309);

R. Schumann, *Musikalische Haus- und Lebensregeln* (entstanden zw. 1848 und 1850): „Melodie“ ist das Feldgeschrei der Dilettanten, und gewiß, eine Musik ohne Melodie ist gar keine. Verstehe aber wohl, was jene darunter meinen; eine leichtfaßliche, rhythmisch-gefällige gilt ihnen allein dafür (Gesammelte Schriften, hg. von M. Kreisig, Lpz. 1914, II, 169);

R. Wagner, *Oper und Drama* (entstanden 1850/51): Als das einzige Lebendige in der Oper war ihm [sc. Rossini] die absolute Melodie aufgegangen... Über den pedantischen Partiturenkram sah er hinweg, horchte dahin, wo die Leute ohne Noten sangen, und was er da hörte, war Das, was am unwillkürlichsten aus dem ganzen Opernapparate im Gehöre haften geblieben war, die nackte, ohrgefällige, absolut melodische Melodie, d. h. die Melodie, die eben nur Melodie war und nichts Anderes, die in die Ohren gleitet... (Gesammelte Schriften und Dichtungen, Lpz. 1907, III, 251 f.);

[Die Geschichte der Oper] ...war zu Ende, als die große musikalische Öffentlichkeit unter der vollständig charakterlosen Melodie einzig den Inhalt der Musik, in dem losen Zusammenhange der Operntonstücke einzig das Gefüge der musikalischen Form... allein noch begriff (255);

K. R. Köstlin, *Die Musik*, in: Fr. Th. Vischer, *Aesthetik* III, 2, 4 (Stuttgart 1857): Rossini bereichert das italienisch melodische Element mit den Tonmitteln der deutschen Musik, zieht aber die Oper zur Einseitigkeit des Melodiereizes, der Gesangsanmuth und Gesangsvirtuosität, des äußern Effects wieder herab (1147);

Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie* (Ffm. 1962): Die Entfaltung einer Komposition ist gleichgültig, die Hörstruktur atomistisch: der Typus [sc. des „Bildungshörers oder Bildungskonsumenten“] lauert auf bestimmte Momente, vermeintlich schöne Melodien, grandiose Augenblicke (Gesammelte Schriften XIV, Ffm. 1973, 184);

ders., *Schöne Stellen* (Rundfunkvortrag 1965): Vorkünstlerisch ist das atomistische Hören, das an den Reiz des Augenblicks, den angenehmen Einzelklang, die übersichtliche und behaltbare Melodie unkräftig, passiv sich verliert (loc. cit. XVIII, Ffm. 1984, 695);

vgl. auch Adornos abwertende Wortbildung melodisieren in seiner *Philosophie der neuen Musik* (Tübingen 1949) – „die Absage ans neuromantische Melodisieren, an das Saccharin des Rosenkavaliers“ (loc. cit. XII, Ffm. 1975, 138) –, die schon bei A. B. Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition* II (Lpz. 1838, 115) begegnet und nach A. Schönberg, *Harmonielehre* (Wien [1911] 1922, 9) ein Tun bezeichnet, das „den Geschmack verdirbt und falsche Vorstellungen vom Komponieren hervorruft“.

In gleicher Weise – wenn auch demgegenüber zurücktretend – symbolisiert Melodie für andere Autoren wie für H. Pfitzner den Inbegriff des ‚unaussprechlich‘ musikalischen Schönen:

Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz (1920): Mag es in der jetzigen Zeit als ein überwundener Standpunkt gelten, für eine schöne, eine wahrhaft geniale Melodie zu schwärmen, ich sage: hierfür nicht fähig zu sein heißt die Sprache der Musik nicht verstehen; ferner sage ich: sie erklären wollen ist ein dilettantisches Unternehmen... Dagegen bei so einer Melodie schwebt man ganz in der Luft. Ihre Qualität kann man nur erkennen, nicht demonstrieren; über sie gibt es keine auf intellektuellem Wege zu erzielende Einigung; man versteht sich in dem durch sie empfundenen Entzücken oder nicht; wer da nicht mitmachen kann, gegen den sind keine Argumente vorzubringen und gegen dessen Angriffe ist nichts zu sagen, als die Melodie zu spielen und zu sagen: „Wie schön!“ Was sie ausspricht, ist so tief und so klar, so mystisch und so selbstverständlich wie die Wahrheit (Gesammelte Schriften II, Augsburg 1926, 187 f.).

Ausgehend vom Franz. kommt die auch vereinzelt in dtsh. und ital. Lexika verzeichnete Personenbezeichnung *Mélodiste* auf, die diese negativen Begriffsaspekte aufnimmt:

M. Chabanon, *De la musique* (Paris 1785): Mais qu'on m'explique comment les partisans déclarés de la mélodie, qui, dans les guerres de Musique, se battent sous son enseigne..., comment des *Mélodistes* si délicats & si scrupuleux applaudissent avec transport à des représentations comiques, où la mélodie toute contrefaite...? (180); vgl. auch Fr. Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica* II (Rom 1796, 260);

Castil-BlazeD (Paris [1821] ²1825): MELODISTE... Celui qui a reçu de la nature la faculté de créer de belles mélodies, et celui qui en est amateur passionné.

Dire qu'un *musicien* est *mélodiste*, c'est laisser entendre qu'il n'a pas fait de bonnes études en harmonie... Aussi le titre de *mélodiste* se donne à ceux qui ont obtenu de faciles succès à la faveur de leurs mélodies bien ou mal ajustées...

...le *mélodiste* le plus fécond ne produira jamais rien de bon... (II, 24 f.); vgl. auch LichtenthalD, Art. *Melodista*, Mailand 1826, II, 28, sowie im Dtsch. AnderschW, Bln 1829, 296, BurkhardW, Ulm 1832, 184, sowie HäuserL, Meissen ²1833, II, 12, die allerdings nur den ersten neutralen Absatz des Castil-BlazeD übernehmen;

Marx, *Die Lehre...* I (Lpz. 1837): [Bach] ...hatte tief erkannt, dass das Leben der Töne, das in den Stimmen webt, ein durchaus melodisches, und dass die Theilnahme des Hörers dem Zug dieser Stimmen folgt, ja dass die Weise des kleinsten Liedes, ja, die Erfindung des trivialsten Melodisten eindringlicher zu unserer Seele spricht, als alle Exempel und Kunststücke der Generalbassisten (429).

Lit.: B. SPONHEUER, Musik als Kunst u. Nicht-Kunst. Unters. zur Dichotomie von ‚hoher‘ u. ‚niederer‘ Musik im musikästhetischen Denken zw. Kant u. Hanslick, Kieler Schriften zur Musikwiss. XXX, Kassel 1987, besonders 9–35.

IV. Seit um 1830 ist *mélodie* die spezifisch franz. Gattungsbezeichnung des KUNSTLIEDS. Melodie im Sinne von Lied oder Weise definieren aus dem deutschsprachigen Raum stammende Wörterbücher seit dem 14. Jh. (vgl. oben, II. (1)(b)). Während im Engl. *melody* wohl in vergleichbarer Bedeutung seit dem 18. Jh. als „pleasing musical tune“ nachweisbar ist (N. Bailey, Art. *Melody*, in: *Dictionarium Britannicum*, London 1730; zit. nach: Gr. Strahle, *An Early Music*

Dictionary, Cambridge 1995, 218 b), kommt *mélodie* zur Bezeichnung der untrennbaren Einheit von Text und Musik im Franz. erst zu Beginn des 19. Jh. auf. Ausgehend von der in London zwischen 1808 und 1834 in zehn Folgen publizierten Sammlung *A Selection of Irish Melodies* des Textdichters Th. Moore mit Bearbeitungen irischer Volksweisen von J. Stevenson werden in Frankreich zahlreiche Werke veröffentlicht, die auf Moore und die von ihm ausgelöste Modeströmung pseudo-volkstümlicher Musik Bezug nehmen. So erscheinen in den 1820er Jahren Titel wie *Mélodie imitée de Thomas Moore* (um 1825) von P. Duchange und *Neuf mélodies imitées de l'anglais* (Paris 1830) von H. Berlioz (vgl. Noske 1954, 20). Mit Beginn der 1830er Jahre setzt zudem eine Rezeption der Lieder Fr. Schuberts ein, die als *Six mélodies célèbres... de Fr. Schubert* (Paris 1833) oder *Quarante mélodies choisies de Schubert* (Paris 1850) den franz. Markt erreichen (ibid., 23).

Werden zuvor im Franz. das Liedhafte und Strophische bevorzugt mit Bezeichnungen wie *romance* (→ *Romanz* III. (2)(b)) angesprochen, so etabliert sich im Anschluß der Ausdruck *mélodie* im franz. Verlagswesen als Sammelbezeichnung für das Kunstlied mit Begleitung:

Berlioz, *Les Nuits d'Été. Six Mélodies* (Paris 1841);
 ders., *Collection de trente-deux mélodies* (Paris 1863);
 G. Meyerbeer, *40 mélodies à une et plusieurs voix avec accompagnement de piano* (Paris 1849);
 F. David, *Cinquante mélodies, scènes et romances* (Paris 1866);
 R. Wagner, *3 Mélodies* (Paris 1870);
 (Auswahl zit. nach Noske 1954, *Catalogue de mélodies françaises*, 281 ff.).

In Lexika und theoretischen Schriften wird dieser Wortgebrauch seit der Mitte des 19. Jh. reflektiert:

Ch. S. P. Soullier de Roblain, *Nouveau Dictionnaire de musique illustré* (Paris 1855), Art. *Mélodie*: Sorte de romance d'une facture chantante et mélodieuse qui se distingue par de suaves et piquantes modulations. Fr. Schubert fut l'innovateur, il y a une vingtaine d'années de ce nouveau genre de morceau de chant (zit. nach Noske 1954, 19 f.);
 J. G. Kastner, *Parémiologie musicale de la langue frç.* (Paris o. J. [1862]): De nos jours on a donné le nom de *mélodie*, non seulement à la partie principale, au chant expressif et continu d'une composition, par opposition aux termes d'harmonie et d'accompagnement, mais aussi à un genre de production de musique vocale, d'une coupe assez arbitraire et qui, pour le style et la couleur, tient le milieu entre la *romance* française et le *Lied* allemand. C'est aussi sous le titre de *mélodies* que nos éditeurs ont publié ces sortes de chant appelés *Lieder* au delà du Rhin, et sans doute on n'a point oublié la vogue dont jouissaient, il y a une dizaine d'années, dans les salons parisiens, les *mélodies* de Dessauer et surtout celles de Schubert (loc. cit., 19);
 E. Closson, *Esthétique musicale* (Brüssel 1921): La romance est remplacée aujourd'hui par la *mélodie*, mot dont la signification est assez élastique, car on l'applique également à des compositions de forme régulière comme celles de Duparc, ou à des pièces amorphes comme les *Chansons de Bilitis* de Debussy... Pour désigner les premières, on se sert aussi de l'allemand *lied*... (142);

BrenetD (Paris 1926), Art. *Mélodie*: On donne en France depuis le XIX^e siècle, le nom de Mélodie aux petites compositions de musique de chambre à voix seule avec accompagnement, que, selon le genre et l'époque, on a appelées chansons, cantatilles et romances, et que la langue allemande réunit sous le nom de *Lied*. Le titre de Mélodie a commencé d'être employé pour la traduction française des *Lieder* de Schubert (247 a).

Im gegenwärtigen franz. Sprachgebrauch ist allerdings eine Differenzierung zwischen dem übernommenen dtsh. Ausdruck Lied und der Bezeichnung *mélodie* zu beobachten. Denn während mit ‚le lied‘ das dtsh. Kunstlied angesprochen wird, rekurriert *mélodie* demgegenüber nur noch auf die Werke der franz. Liedtradition.

Lit.: FR. NOSKE, *La mélodie frç. de Berlioz à Duparc*, Paris u. Amsterdam 1954, besonders 19–22; DERS., R. BENTON u. D. COX, Art. *Mélodie*, *New GroveD XII*, London 1980.

V. Der zentralen und terminologisch nicht präzisierbaren Stellung von Melodie im Begriffssystem der Musik entspricht die seit um 1700 erkennbare Dominanz von zahlreichen PSYCHOLOGISCHEN UND PHILOSOPHISCHEN KONNOTATIONEN, die im weitesten Sinne zugleich auf das Wesen von Musik gerichtet sind.

(1) Aus der engen Verbindung zwischen Melodiebegriff und der Kategorie des (SEELISCHEN) AUSDRUCKS resultiert als eines der zentralen Paradigmen der Musiktheorie seit dem 18. Jh. die Auffassung, daß die horizontale Gestaltung der musikalischen Komposition als Melodielehre nicht systematisierbar sei. Denn erstens führt die in den Termini *musica poetica* und „*Melopoëta* oder *Melopoeus*“ angelegte Analogie von „*Componist*“ und „Poët“ dazu, die produktive Instanz, die auf Melodie gerichtet ist, in einem der „Dicht-Kunst“ entsprechenden Bereich des Schöpferischen zu verankern, der mit Ausdrücken wie *Imagination* oder *Inspiration* belegt wird und in Opposition zu dem rationalen Charakter der Harmonik gesehen wird (→ *Compositio V. u. V. (3)*):

J. G. Walther, *Praecepta der Musicalischen Composition* (hs. Weimar 1708) II: *Musica Poëtica*, oder die *musicalische Dicht-Kunst*..., wird sie genennet deswegen, weil ein *Componist* nicht allein die *Prosodie* so wohl als ein Poët verstehen muß...; sondern auch, weil er ebenfalls etwas dichtet, nemlich eine *Melodey*, von welcher er auch genennet wird *Melopoëta* oder *Melopoeus* (ed. Benary, Lpz. 1955, 75);

A. Malcolm, *A Treatise of Musick* (Edinburgh 1721) XIII: OBSERVE again, *Melody* is chiefly the Business of the *Imagination*; so that the Rules of *Melody* serve only to prescribe certain Limits to it, beyond which the *Imagination*, in searching out the Variety and Beauty of Air, ought not to

carry us: But *Harmony* is the Work of Judgement; so that its Rules are more certain, extensive, and in Practice more difficult. In the Variety and Elegancy of the *Melody*, the Invention labours a great deal more than the Judgement; but in *Harmony* the Invention has nothing to do... (420); Castil-BlazeD (Paris [1821] ²1825), Art. *Mélodie*: La *mélodie* appartient toute entière à l'imagination; elle est le résultat d'une heureuse inspiration, et non des calculs de la science (II, 22).

Zweitens rekuriert die Auffassung von Melodie aufgrund der mangelnden Bestimmbarkeit inhaltlicher Merkmale notwendigerweise auf eine sowohl anthropologisch als auch ästhetisch grundierte Vorstellung von Natur und Natürlichkeit, die R. North um 1710 mit Bezug auf Ayre als „a sort of musick... [that] seem's to flow from nature“ anspricht (zit. nach: Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary*, Cambridge 1995, 8 b) und die gleichzeitig als Gegeninstanz zur ‚Künstelei‘ polyphoner Kompositionstechniken fungiert:

J. Mattheson, *Critica Musica* (Hbg 1722–25): Unsre Melodien dürffen eben nicht vollkommen künstlich seyn/ wenn sie nur vollkommen schön sind... Nun gehören zwar zur Hervorbringung dieser Schönheit auch einige besondere *connoissances*... Sie müssen so wirken/ als ob es von ungefehr käme (IV, 337, Anm. u);

J. A. Scheibe, *Compendium Musices Theoretico-practicum* (hs. um 1730): Das *Principium* der *Music* ist *Melodia naturalis*.

Melodia naturalis ist eine der Seelen angebohrne Neigung und Verlangen eine *Music*, sonderlich aber eine *Melodie* zu hören. Sie ist allen Menschen überhaupt gemein... (ed. Benary, *Die dtsh. Kompositionslehre des 18. Jh.*, Lpz. 1961, Anh., 5);

Die *Invention* aber ist... eine uns beywohnende Eigenschafft eine *Melodie* hervor zubringen, oder vielmehr eine in uns sich befindende natürliche *Melodie* selbst (74);

J.-J. Rousseau, *L'Origine de la Mélodie* (um 1753/54): Il me semble donc que la Mélodie ou le chant, pur ouvrage de la nature, ne doit... son origine à l'harmonie, ouvrage et production de l'art... (Œuvres complètes V, Paris 1995, 331);

Anonymus [signiert „T. S.“], *Beyträge zu einem musicalischen Wörterbuche* ([Berlinisches Magazin I, 1765] Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend III, 1769), Art. *Melodie*: Bey Verfertigung einer Melodie muß... vor allen Dingen, das Natürliche nicht aus den Augen gesetzt werden (330).

Drittens suchen Theoretiker seit dem 18. Jh. das zentrale inhaltliche Moment des Begriffs mit der Kategorie des Ausdrucks zu identifizieren, die in Verbindung mit dem Prinzip der Nachahmung und in Analogie zur Darstellungstechnik der Malerei zur Rückbindung von Melodie an psychologische Konzepte wie Affekt, Gefühl oder Empfindung führt:

Scheibe, *Compendium...*, loc. cit.: Die Kunst aber eine gute *Melodie* zu machen, ist eine natürliche Geschicklichkeit, vermittelt welcher, wie die verschiedene Gattungen der Klänge kettenweiß aneinander hängen, daß sie einen einfachen Wohlklang, welcher der Grund eines vollständigen zusammen Klangs ist, von sich geben, damit wir die Natur und die *Affecten* der Menschen auf ein bewegende Art nachahmen und ausdrücken können (13 f.);

J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739) II, 5: Zu solcher Deutlichkeit [sc. einer „woleingerichteten Melodie“] gelanget man auch nimmermehr recht, wenn nicht die folgende Richtschnur beobachtet wird, mittelst welcher wir uns bey einer ieden Melodie eine

Gemüths-Bewegung (wo nicht mehr als eine) zum Haupt-Zweck setzen müssen (145);

Rousseau, *Essai sur l'Origine des Langues* (enstanden 1750er Jahre): Les sons dans la mélodie n'agissent pas seulement sur nous comme sons, mais comme signes de nos affections, de nos sentiments... (loc. cit., 417);

RousseauD (Paris 1768), Art. *Mélodie*: Si la Musique ne peint que par la *mélodie*, & tire d'elle toute sa force, il s'ensuit que toute Musique qui ne chante pas..., n'est point une Musique imitative, & ne pouvant ni toucher ni peindre avec ses beaux Accords, lasse bientôt les oreilles, & laisse toujours le cœur froid (275);

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* II (Lpz. 1771), Art. *Melodie*: Das Wesen der Melodie besteht in dem Ausdruck. Sie muß allemal irgend eine leidenschaftliche Empfindung oder Laune schildern (748 b);

M. Chabanon, *De la musique* (Paris 1785): Le Lecteur voit avec évidence que tous les moyens d'expression sont du ressort de la mélodie, non de l'harmonie (110);

C. Gervasoni, *La scuola della musica* I (Piacenza 1800): Quella espressione che risulta da una serie di suoni succedentisi... viene chiamata *Melodia* (84);

H. Chr. Koch, *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik* (Lpz. 1807), Art. *Melodie*: ...denn alsdenn versteht man darunter [sc. unter dem „Wort Melodie im engern Sinne“] bloß diejenige Tonreihe, wodurch der Tonsetzer sein Ideal darstellt, wodurch er diese oder jene Empfindung ausdrückt... (222);

A. Reicha, *Traité de Mélodie* (Paris 1814), *Préface*: ...la Mélodie n'est autre chose que le fruit du génie, ou, pour mieux dire, une émanation du sentiment et de ses différentes modifications... (ij);

vgl. beispielsweise noch K. R. Köstlin, *Die Musik*, in: Fr. Th. Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* III, 2, 4 (Stuttgart 1857): Es liegt hier die schwierigste Aufgabe für eine Philosophie der Musik vor: die Melodie als die Darstellung des Lebensprozesses einer Stimmung... aus der inneren Organisation der Empfindung abzuleiten (806).

Damit ist viertens und zusammenfassend die Tatsache verknüpft, daß der Melodiebegriff letztlich nicht auf eine systematisierbare und der Vermittlung zugängliche technische Disziplin verweist, sondern seine wesentliche Bedeutung aus der fundamentalen Kategorie des Individuell-Schöpferischen gewinnt:

Scheibe, *Compendium...*, loc. cit.: ...denn man kan zwar wohl niemanden lehren eine *Melodie* ganz und gar zu erfinden... (74);

K. H. von Gleichen, *Metaphysische Kezereien* II (Regensburg ²1796): Man kann sie [sc. die Melodie] keine Wissenschaft nennen, denn sie hat keine Grundsätze; man kann sie Niemand lehren; sie ist eine uns angeborene Kunst (386);

G. Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften...* IV (Stuttgart 1837), Art. *Melodie*: Indem wir sofort zu dieser [sc. der Melodik] übergehen, müssen wir jedoch gleich im Voraus die Unzulänglichkeit aller Regeln eingestehen, die gewöhnlich über die Kunst gute Melodien zu schaffen... aufgestellt werden. Diese Kunst selbst, das Schaffen guter Melodien, nennen sie *Melothese*... Wer hat sie schon gelehrt, und wer irgendwo gelernt?! (643);

H. Berlioz, *De la musique en général* I (Revue et Gazette mus. de Paris IV, 1837): LA MÉLODIE... L'Art d'enchaîner... ces séries de sons divers, ou de leur donner un sens expressif, ne s'apprend point, c'est un don de la nature... (407 a);

BrenetD (Paris 1926), Art. *Mélodie*: ...s'il est possible, par l'analyse, de disséquer une Mélodie, l'art d'en créer de nouvelles, qui atteignent au même degré de puissance émotive, échappe à l'enseignement (243 b).

(2) Musikästhetische und -philosophische Reflexionen im 19. Jh. greifen die im vorangegangenen Abschnitt skizzierten Bedeutungsaspekte von Melodie auf und verknüpfen damit die Darstellung von Musik als Phänomen von SUBJEKTIVITÄT, INDIVIDUALITÄT UND INNERLICHKEIT. Der Melodiebegriff wird dadurch zum Synonym für das „musikalisch sich entfaltende subjektive Wesen“ (Th. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen 1949, Gesammelte Schriften XII, Ffm. 1975, 139).

In J. G. Herders *Kalligone* (Lpz. 1800) klingt diese von J. A. Scheibes oben angeführter Prägung „melodia naturalis“ vorbereitete Auffassung in musikphilosophischer Wendung erstmals an. Denn die „eigentliche Musik..., d. i. Melodie, die Schwunglinie des ganzen Gesanges der Töne“ (Sämtliche Werke XXII, Bln 1880, 189), erzeugt Empfindungen nicht „von außen...“, sondern in uns“ (180). Dadurch, daß für Herder (in enger Anlehnung etwa an die in der franz. Aufklärungsphilosophie geläufige Auffassung von ästhetischer Wirkung als Resonanzphänomen der menschlichen Seele) die Musik „in uns ein Clavichord [spielt], das unsere eigene innigste Natur ist“ (68), gewinnt der Begriff Melodie eine anthropologische Dimension, die fähig sei, den „Charakter“ eines Volkes zu „enthüllen“ (69) oder aber – grundsätzlicher – die „vielbewegliche Melodie der Leidenschaften“ hervorzubringen (70).

Auch für Fr. W. J. Schelling ist Melodie und Musik weitgehend synonym. In einer 1802/03 und 1804/05 gehaltenen und posthum unter dem Titel *Philosophie der Kunst* (Gesammelte Werke I, 5, Stuttgart u. Augsburg 1859) publizierten Vorlesung begreift er die „nothwendige Form der Musik“ als „Succession“. Denn „Zeit ist allgemeine Form der Einbildung des Unendlichen ins Endliche“ (491); dementsprechend versteht er unter Melodie ebenfalls die „absolute Einbildung des Unendlichen ins Endliche, also die ganze Einheit“ (498). Schelling gibt zudem den drei für ihn zentralen musikspezifischen Konstituenten Rhythmus, Modulation und Melodie Bestimmungen bei, so daß durch Rhythmus „die Musik für die Reflexion und das Selbstbewußtseyn“ bestimmt ist, durch Modulation „für die Empfindung und das Urtheil“, durch Melodie „für Anschauung und Einbildungskraft“ (496). Entsprechend subsumiert er diesen drei Kategorien die „drei Grundformen... der Kunst Musik, Malerei und Plastik“, wonach Melodie mit dem „Plastischen“ in Verbindung tritt (ibid.).

Für G. W. Fr. Hegel hingegen „entspricht die Melodie dem freien Beisichsein der Subjektivität“ und ist Träger des ‚Poetischen‘ bzw. der ‚Seelensprache‘:

Vorlesungen über die Ästhetik (zw. 1818 u. 1828/29) III, 2, 2, c: Das Poetische der Musik, die Seelensprache, welche die innere Lust und den Schmerz des Gemüts in Töne ergießt und in

diesem Erguß sich über die Naturgewalt der Empfindung mildernd erhebt, indem sie das präsen- te Ergriffensein des Inneren zu einem Vernehmen seiner, zu einem freien Verweilen bei sich selbst macht und dem Herzen ebendadurch die Befreiung von dem Druck der Freuden und Leiden gibt – das freie Tönen der Seele im Felde der Musik ist erst die Melodie (ed. Bassenge, Bln u. Weimar 1985, II, 298 f.);

Nur als diese Bewegung, die nicht ins Unbestimmte hinausläuft, sondern in sich selbst gegliedert ist und zu sich zurückkehrt, entspricht die Melodie dem freien Beisichsein der Subjektivität, deren Ausdruck sie sein soll, und so allein übt die Musik in ihrem eigentümlichen Elemente der Innerlichkeit, die unmittelbar Äußerung, und der Äußerung, die unmittelbar innerlich wird, die Idealität und Befreiung aus, welche... die Seele in das Vernehmen einer höheren Sphäre versetzt (302).

A. Schopenhauer, dessen Verständnis zugleich äußerst kenntnisreich das musik- theoretische Konzept einer in der Oberstimme liegenden, gesanglichen Haupt- stimme umreißt, begreift Melodie im Bild der „höchsten Stufe der Objektivierung des Willens“:

Die Welt als Wille und Vorstellung I (Lpz. [1819] 1859) III, 52: Endlich in der MELODIE, in der hohen, singenden, das Ganze leitenden und mit ungebundener Willkür in ununterbrochenem, bedeutungsvollem Zusammenhange EINES Gedankens vom Anfang bis zum Ende fortschreitenden, ein Ganzes darstellenden Hauptstimme, erkenne ich die höchste Stufe der Objektivierung des Willens wieder, das besonnene Leben und Streben des Menschen (ed. Lütkehaus, Zürich 1988, 343).

Neben dieser überwiegend metaphorischen Auffassung von Melodie als Subjektivem oder Individuellem ist eine grundsätzliche symbolische Funktion des Begriffs im Blick auf Musik festzuhalten, die auch Komponisten des 20. Jh. immer wieder zu Aussagen veranlaßt, die den technischen Bedeutungsumfang überschreiten. Von A. Schönberg etwa überliefert J. Rufer die mündliche Formulierung „Melodie ist die aus der unmittelbaren Anschauung gewonnene, unbewußte Erkenntnis von Zeit und Raum in musikalischer Hinsicht“ (*Die Komposition mit zwölf Tönen*, Kassel 1969, 49). Ebenso grundsätzlich begreift J. [M.] Hauer Melodie als das „Musikalische im Menschen“ (*Vom Wesen des Musikalischen*, Lpz. u. Wien 1920, 9). A. Lourié hingegen verfaßt 1930 eine Apologie auf das „melodische Zeitalter“ des 19. Jh. und konstatiert demgegenüber Mangelerscheinungen in der Musik seiner Zeit. Sein Wortgebrauch, der fast sämtliche metaphysischen Konnotate von Melodie seit dem 18. Jh. zitiert, kann als symptomatisch gelten für den weiten und vortermnologischen Bedeutungshorizont musikalischer Grundbegriffe:

De la mélodie ([1929] *La Vie Intellectuelle VIII*, Bd. 46/3, 25. 12. 1936): L'élément immatériel, indéfinissable, de la mélodie et du lyrisme a été remplacé dans les deux cas par la matérialité et la constructivité... (490);

Les musiciens et les poètes qui ont subi cette formation ont eu honte... de la mélodie et du lyrisme...

Je pense que cette honte fut réelle et qu'elle s'explique par ce fait que toute mélodie a la propriété de révéler quelque vérité intime, de découvrir la réalité originale psychique et spirituelle de celui qui crée la mélodie. *La mélodie découvre la nature du sujet et non celle de l'objet* (491);

La mélodie, dans sa définition esthétique et non formellement musicale, n'est rien d'autre qu'une *vertu*, si on lui reconnaît la propriété d'exprimer *la vérité*, de révéler non l'artifice, mais la vivante nature, c'est-à-dire la réalité...

Esthétiquement la mélodie est comme le fondement biologique de l'œuvre musicale, mais elle est aussi comme sa caractéristique morale (493);

La mélodie est inaccessible à la logique de notre conscience (contrairement à l'harmonie et au rythme); devant elle notre raison est toujours impuissante, car la mélodie est essentiellement irrationnelle. Il peut exister une mélodie angélique, mais non un rythme angélique, parce que dans l'éternité il n'y a plus de temps, mais il y a, il y aura toujours une louange...

...la mélodie est essentiellement une libération des conditions de l'existence temporelle ou spatiale.

La mélodie est comme un instant où s'anéantissent les conditions de temps et d'espace, et l'être musical est perçu comme libre à leur égard. La mélodie donne l'illusion d'être un instant arrêté, et par là elle donne l'impression d'appartenir à la catégorie de l'éternel (495).

Lit.: FR. SOLMS, *Disciplina aethetica. Zur Frühgesch. d. ästhetischen Theorie bei Baumgarten u. Herder*, Stuttgart 1990.

(3) Seit dem Ende des 19. Jh. treten bei Bestimmungen des Spezifischen von Melodie überwiegend psychologische Begriffe wie GESTALT, BEWEGUNG, KRAFT UND ENERGIE in den Vordergrund. Innerhalb der Gestaltpsychologie, die von dem „Gedanken der Nichtsummativität“ bzw. von dem Postulat ausgeht, „daß die Summe der Relation zwischen den Elementen nicht identisch ist mit der Eigenschaft des Ganzen (der Gestaltqualität)“ (W. Metzger, Art. *Gestaltpsychologie*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* III, Darmstadt 1974, 549), nimmt der Begriff der Melodie einen prominenten Platz ein, da sich das damit bezeichnete Phänomen als besonders geeignet zur Veranschaulichung zentraler Positionen dieser Theorie erweist. Ungeachtet des in der Musikwissenschaft geläufig gewordenen Topos von Melodie als Gestalt muß jedoch hervorgehoben werden, daß nach Chr. von Ehrenfels, auf den diese Verknüpfung zurückgeht und die ihre Vorläufer etwa bei E. Mach und in der Tonpsychologie hat, Gestaltqualität keineswegs Merkmal nur von bestimmten Tonfolgen ist – obwohl dort die Dimension des Zeitlichen besondere Probleme für die Wahrnehmung aufwirft –, sondern auch von anderen musikalischen Wahrnehmungseinheiten wie „Harmonie“ und „Klangfarbe“:

Über „Gestaltqualitäten“ (Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie XIV, 1890): Den Beweis für die Existenz von „Gestaltqualitäten“ in unserem Sinne... liefert dagegen die... Ähnlichkeit von Melodien... bei durchgängiger Verschiedenheit ihrer tonalen... Grundlage...

Wir haben also einerseits zwei Komplexe von Tonvorstellungen [sc. „die Melodie der ersten Zeile“ eines Volkslieds], welche aus durchgängig verschiedenen Bestandteilen gebildet werden, und doch ähnliche (oder nach der gewöhnlichen Sprechweise sogar *dieselbe*) Melodie ergeben,

auf der anderen Seite zwei Komplexe, welche aus tonal vollkommen gleichen Elementen gebildet werden und durchaus verschiedene Melodien ergeben. Hieraus geht unwiderleglich hervor, daß die Melodie oder Tongestalt etwas anderes ist als die Summe der einzelnen Töne, auf welchen sie sich aufbaut (Philosophische Schriften III, hg. von R. Fabian, München u. Wien 1988, 134);

Alles, was früher bezüglich der Melodien geltend gemacht wurde, die Unabhängigkeit von absoluter Tonhöhe, die Reproduzierbarkeit im Gedächtnisse auch bei mangelnder Fähigkeit, absolute Tonhöhen festzuhalten, gilt ebenso von Harmonie und Klangfarbe, welche daher ebenfalls als Gestaltqualitäten aufzufassen sind (138).

Die Verknüpfung des Melodiebegriffs mit Kategorien wie Bewegung und Kraft ist Folge einer im 19. Jh. einsetzenden und an die antike Ethoslehre angelehnten Vorstellung einer Seelen- oder Gemütsbewegung, der eine vergleichbare Bewegung der Tonfolge entspricht:

K. Chr. Fr. Krause, *Darstellungen aus der Geschichte der Musik* ([Göttingen 1827] Lpz. 21911): Die Melodie oder Tonfolge in der Zeit ist die der Entfaltung der Kraft des Gemütslebens angemessene Reihenfolge der Töne in der Zeit (156);

RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Melodie*: Das letzte Prinzip des Melodischen ist die Veränderung der Tonhöhe nach oben oder unten..., und zwar muß man sich dieselbe dann nicht als eine sprungweise, sondern als eine stetige, allmähliche denken... Das Steigen der Tonhöhe ist als gesteigerte Lebendigkeit eine Steigerung, das Fallen als verminderte Lebendigkeit eine Abspannung; die Bewegung einer Melodie gleicht daher den Bewegungen der Seele in Affekten... Diese elementaren Wirkungen haften aber... an der nackten Tonhöhenveränderung... (568 a).

Neuzeitliche Definitionen wie „Melodie ist tönende Bewegung“ (H. Grabner, *Der lineare Satz*, Stuttgart 1930, 21) oder „Melodie... tritt in Erscheinung als in der Zeit sich entfaltende selbständige Tonbewegung“ (Fr. Zamminer, Art. *Melodie*, in: RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage, Mainz 1967, 554 a) gehen dann allerdings wesentlich auf E. Kurth zurück, der – beeinflusst auch durch Ehrenfels – den Ausdruck Melodie in eine zwischen verschiedenen psychologischen Kategorien oszillierenden Begrifflichkeit einbindet:

Grundlagen des Linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie (Bern 1917) I, 1 *Die melodische Energie*: Melodie ist Bewegung...

Der Grundinhalt des Melodischen ist im psychologischen Sinne nicht eine Folge von Tönen..., sondern das Moment des Uebergangs zwischen den Tönen und über die Töne hinweg; Uebergang ist Bewegung. Ein zwischen den Tönen waltender Vorgang, eine Kraftempfindung, welche ihre Kette durchströmt, ist erst Melodie (1 f.);

Melodie ist strömende Kraft. Der eigentliche Grundgehalt einer melodischen Linie ist das Werden, das Andrängen zur Form, das stets rezent in ihr liegt und das als die lebendige Energie in ihr voll empfunden werden muß (10).

Lit.: R. KÖHLER, *Natur u. Geist. Energetische Form in d. Musiktheorie*, BzAfMw XXXVII, Stuttgart 1996.

Markus Bandur, Freiburg i. Br.

1998

HmT – 27. Auslieferung, Herbst 1998