

Musica universalis

*“...Sommige tableaux zijn anachronismen, andere tableaux lijken eigentijds te zijn, maar wat is dat dan, eigentijds...”*¹

Inleiding

In het voorwoord van zijn Liturgien (2009)² schrijft Daan Manneke dat deze compositie herinneringen aan eeuwenoude religieus-liturgische rituelen oproept. Hij verwijst daarbij onder meer naar de traditie van het reciteren op verhoogde toon en het gebruik van muzikale dialogen. Een analyse van het tonenmateriaal van Liturgien kan het geschetste beeld nog meer versterken. De melodische organisatie van dit werk blijkt geworteld te zijn in een oude musiceerpraktijk. Een praktijk, die we bijvoorbeeld herkennen in eenstemmige, religieuze liederen uit de middeleeuwen. Daar zijn heel eenvoudige, maar tegelijkertijd universele, melodische wetmatigheden van kracht³.

Daan Manneke is een componist, die telkens de discussie met oude, elementaire melodische bouwstenen voert⁴. Deze discussie levert verrassende resultaten op, wat alleen maar kan indien je als componist oog en oor hebt voor de oneindige mogelijkheden van het materiaal. De uitspraak van Chrystosmos (5^e eeuw na Chr.) 'Laat ons aandachtig luisteren' is niet alleen het motto van Mannekes boek over improvisatie⁵, maar eigenlijk het geheim van zijn compositorische leven. Zijn 'luisterend' omgaan met melodische bouwstenen is een waardevol vertrekpunt voor de ontwikkeling van onze muzikale waarneming in het algemeen en van onze muzikale vaardigheden als improviseren en componeren in het bijzonder.

Kader artikel

Composities van Daan Manneke zijn overzichtelijk vormgegeven. Elke compositie kunnen we opgebouwd zien als een optelsom van min of meer afgeronde onderdelen, van muzikale zinnen. Zinnen en hun melodische inhoud vormen hierna het uitgangspunt van een aantal korte analyses, waarin ik laat zien hoe oud, elementair melodisch materiaal niet alleen een onuitputtelijke inspiratiebron voor Manneke is maar ook voor ons kan zijn.

Ik beperk me tot een analyse van melodie in haar eenvoudigste vorm: als een puur lineair gegeven, als een simpele opeenvolging van minimaal twee tonen met een verschillende toonhoogte⁶. Op deze manier kunnen we heel puur 'navoelen' wat tonen doen. Daarbij wijs ik op een paar bijzondere momenten in het vocale⁷ werk van Daan Manneke, toegelicht met een voorbeeld uit het middeleeuwse liedrepertoire: om te zingen en te spelen.

In het middeleeuwse 'Da pacem, Domine' (figuur 4) zien we het omspelingsidee toegepast op twee tonen, hoofdtoon E en toon G. Toon G heeft geen contrastfunctie ten opzichte van toon E, maar is 'familie' van toon E ¹². Beide tonen zijn voorzien van versieringstonen, die een secunde lager of hoger liggen: toon D omspeelt toon E en de tonen A en Fis versieren toon G. Toon Fis heeft daarnaast nog een andere, verbindende functie: Fis 'verbindt' toon G met toon E. Het resultaat kun je beschouwen als een gevarieerde herhaling van toon E.



Figuur 4: begin van het middeleeuwse 'Da pacem, Domine'

De melodie van de eerste altan aan het begin van 'Atemzug' is op eenzelfde manier gecomponeerd: toon A en Fis als stabiele eenheid met de versieringstonen Gis en E.



Figuur 5: maat 1-4, eerste altan, 'Atemzug' (deel 2 uit Liturgien)

De tweede altan zingen hiervan een vereenvoudigde versie, de tonen A, Fis en E. Terwijl aan het begin van 'Atemzug' de eerste sopranen de hoofdtoon A herhalen, zingen de overige stemmen gelijktijdig de omspelingen van hoofdtoon A (figuur 6):

S 1		A - - - - - tem
S 2		Nichts als(...) A - tem - - zug(...) - - zug
A 1		Nichts als ein A - tem - - zug
A 2		Nichts(...) A - tem(...)

Figuur 6: maat 1-4, 'Atemzug' (deel 2 uit Liturgien)

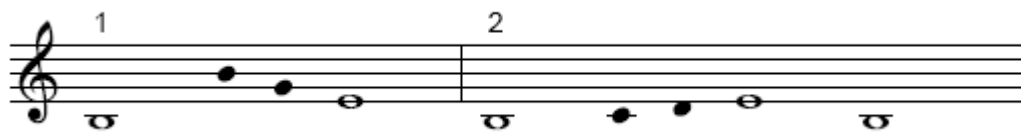
Wat we in het middeleeuwse lied successief aantreffen (figuur 4), zien we hier simultaan: alle vocale stemmen zijn individuen, die tegelijkertijd bezig zijn met

hetzelfde, met toon A. De werking ervan is veelzeggend: in hun gezamenlijke optreden emancipeert één toon tot meerstemmigheid.

Voordat we verder onderzoeken hoe 'Atemzug' zich ontwikkelt, kijken we eerst naar Mannekes 'Entrée' uit Le Pavillon ¹³ om een idee te krijgen hoe bij Manneke vorm kan ontstaan.

Vormtechniek 1: herhalen van een zin

De melodische structuur van 'Entrée' wordt bepaald door slechts twee tonen: toon B en toon E, die een kwart hoger ligt. Vanuit toon B zijn er twee muzikaal verschillende bewegingen naar toon E toe: in het eerste gedeelte vanuit een gebroken drieklank (B-B-G-E, zie ad 1 in figuur 7) en in het tweede gedeelte via een stijgende secundelijijn (B-C-D-E, zie ad 2 in figuur 7):



Figuur 7: melodische basistructuur van 'Entrée' (uit Le Pavillon) = zin 1

Dit materiaal is het melodische uitgangspunt van de eerste zin van 'Entrée'. Deze zin herhaalt Manneke vijf keer, waarbij de herhalingen zijn voorzien van (kleine) wijzigingen. 'Entrée' bestaat dus uit zes vrijwel identieke zinnen met zin 1 als model. In de zinnen 2 en 3 zijn er alleen kleine melodische veranderingen in het tweede gedeelte van het model. In de zinnen 4, 5 en 6 is slechts het eerste gedeelte van het model gevarieerd ¹⁴. De variatietechniek bestaat slechts uit het toevoegen van versieringstonen en/of het weglaten of vervangen van begintoon B. In figuur 8 staan de eerste drie zinnen.



Figuur 8: de eerste drie zinnen van 'Entrée' (uit Le Pavillon)

In zin 1 is toon B nadrukkelijk aanwezig. In zin 2 (ad 2) klinkt aan het begin niet toon B, maar de nieuwe toon A. Zin 3 (ad 2) toont de oorspronkelijke lijn B-E die via toon A naar beneden is uitgebreid.

In de zinnen 4, 5 en 6 (figuur 9) wordt alleen het eerste gedeelte van het model gevarieerd.



Figuur 9: de zinnen 4,5 en 6 van *Entrée'* (uit *Le Pavillon*)

In zin 4 zijn twee nieuwe tonen toegevoegd: (hoge) toon C als versiering voor toon B en toon Fis als versiering voor toon E. Heel verrassend begint zin 5 met contrasttoon C, tot tweemaal toe, wat de melodie een nieuwe impuls geeft.

In het middeleeuwse 'Aeterne rerum conditor' werkt de inzet van de tweede zin op contrasttoon G op dezelfde manier:



Figuur 10: 'Aeterne rerum conditor' met een verrassende contrasttoon G aan het begin van de tweede zin

Zin 6 van 'Entrée' (figuur 9) is in muzikale werking vergelijkbaar met zin 5 vanwege de start op een versieringston: nu de lage toon A, gevolgd door de hoge tonen B-C (i.p.v. C-B) – een gebeurtenis met grote expressie!

In dit werk is er sprake van een heel subtiel spel met tonen. Nooit is de melodie hetzelfde. Steeds is er een kleine verandering die de melodie in beweging zet of die de melodie via een even andere weg tot rust laat komen. Dat de zinnen naadloos op elkaar aansluiten, ontstaat door het spel dat Manneke speelt: een spel van verwachtingen rondom toon B.

De vorm van 'Entrée' ontstaat eenvoudig door een gevarieerde herhaling van de eerste zin, waarbij in dit geval zin en melodie identiek zijn.

Melodietechniek 2: transitie ofwel vervanging van een tooncentrum

Terug nu naar 'Atemzug'. In het verdere verloop ervan vervangt Manneke het tooncentrum, een techniek die we in het middeleeuwse 'Da pacem Domine' al zien: zie figuur 11 voor het vervolg van het begin van de melodie van figuur 4.



Figuur 11: vervolg van de melodie van figuur 4 van het middeleeuwse 'Da pacem, Domine'

In de melodie van figuur 4 waren hoofdtoon E en zijn familietoon G de belangrijke tonen; nu wordt toon G samen met zijn familietoon B het muzikale centrum: een nieuwe stabiele eenheid is ontstaan. Deze vervanging van tooncentrum noemen we transitie.

In het 37 maten tellende 'Atemzug' past Manneke dit transitieprincipe toe. In de maten 1 – 11 ging het om hoofdtoon A met zijn lager liggende familietoon Fis. Vanaf maat 21 is er de hoofdtoon A met zijn hoger liggende familietoon Cis (aanzetten tot deze transitie waren al aan het begin van het werk te horen).



Figuur 12: 'Atemzug' (deel 2 uit Liturgien)

Maat 1-11 is naar beneden gericht; maat 21-37 naar boven: het muzikale idee is hetzelfde, maar de melodierichting is gespiegeld.

Terzijde: de maten 12 – 19 bereiden transitie voor: in maat 21-37 staan nieuwe tooncentra centraal.

Vormtechniek 2: interne uitbreiding van een zin

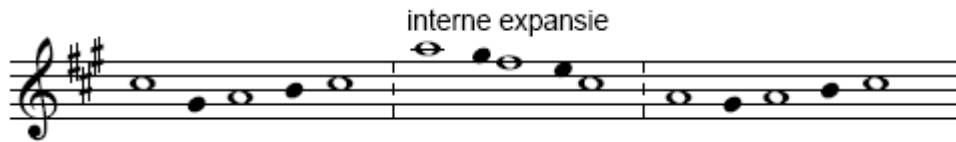
Het tweede gedeelte van 'Atemzug' (maat 21 -37) kunnen we zien als één zin, die van binnenuit vergroot is. De 'oorspronkelijke' zin ziet er in een reconstructie als volgt uit:



Figuur 13: de belangrijkste tonen van de 'oorspronkelijke' zin van 'Atemzug' vanaf maat 18 (deel 2 uit Liturgien)

In deze 'oorspronkelijke' zin –die uit twee vrijwel identieke melodiestructuren bestaat– plaatst Manneke nieuw materiaal, zodanig dat er ook een direct melodisch verband met het begin van 'Atemzug' (figuur 6) wordt gelegd. Daarbij maakt hij gebruik van

een hoger registergebied: de eerste sopranen zingen voor de eerste en de laatste keer een melodie vanuit de hoge hoofdtoon A. Daarmee krijgt het tweede gedeelte van 'Atemzug' een unieke kwaliteit. We zouden dit principe van het plaatsen van materiaal binnen een bestaande zin (of -wat ook kan- tussen twee zinnen) 'interne expansie' kunnen noemen.



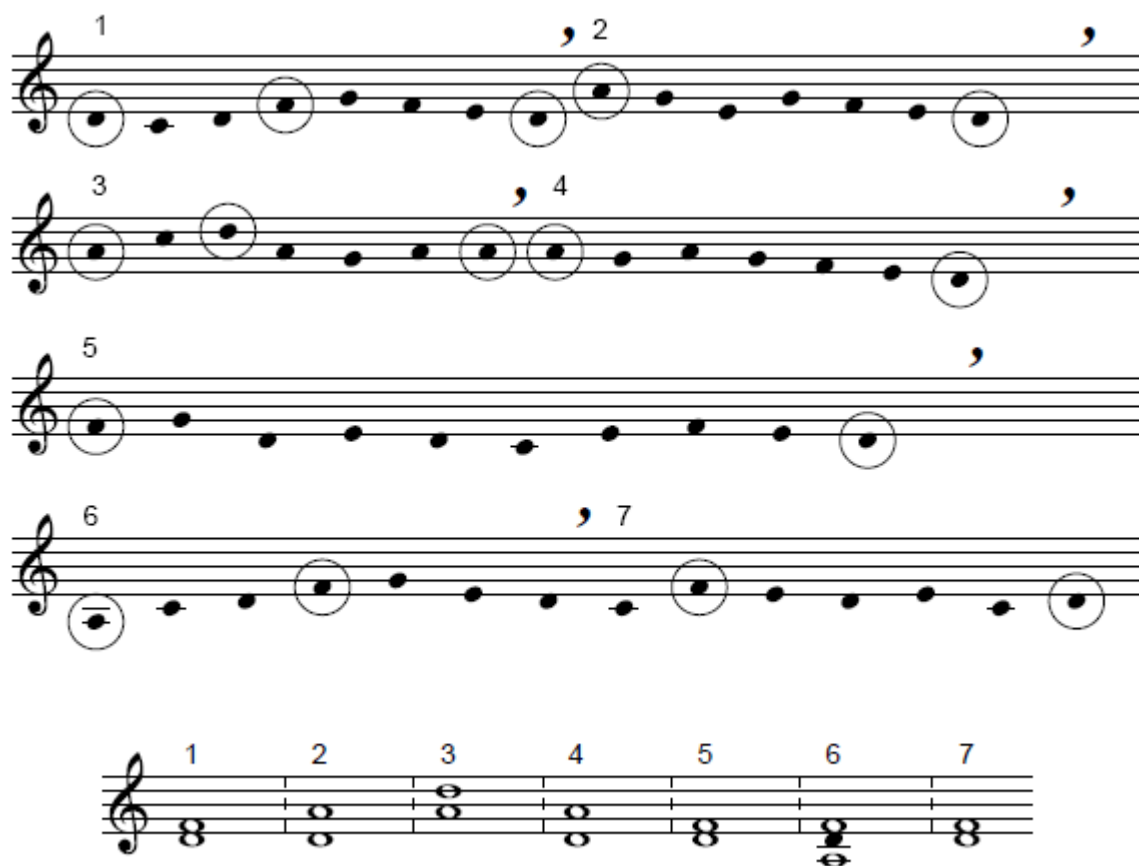
Figuur 14: interne expansie van de oorspronkelijke zin 'Atemzug' vanaf maat 18 (deel 2 uit Liturgien)

Manneke combineert melodierichting en registergebied: 'dalende tonen' tegenover 'stijgende tonen' en 'hoge tonen' tegenover 'lage tonen'.

Terwijl de sopranen zich op hoofdtoon A en familietoon Cis oriënteren, lijken de alten zich in het tweede gedeelte van deze compositie uiteen te zetten met hoofdtoon Cis en familietoon E, twee werelden ineen. De gedachte aan bitonaliteit komt op.¹⁵

Melodietechniek 3: expansie van een tonale ruimte met één tooncentrum

Tot nu toe lieten de voorbeelden het 'fill in'-principe zien: een tonale structuur wordt gedefinieerd, opgevuld en minimaal vergroot via omspelings-tonen. Nu volgen er voorbeelden waarin een tooncentrum wordt gehandhaafd, maar waarbij tijdens de compositie de tonale ruimte naar boven en/of naar beneden wordt vergroot, via hoger of lager liggende familietonen. Daarbij kan transitie optreden. Een mooi voorbeeld is het middeleeuwse 'Victimae paschali laudes'. In figuur 15 is de afstand tussen laagste en hoogste toon van de eerste zinnen ervan weergegeven – in termen van hoofdtoon en familietoon.



Figuur 15: 'Victimae paschali laudes', spelen met tonale structuur

Duidelijk is dat de hoofdtoon D steeds aanwezig is, maar dat de melodische bewegingsruimte, het toengebied waarin de melodie zich beweegt, steeds varieert (van onderkwart tot bovenoctaaf).

In 'Cantique de Siméon' ¹⁶ zien we eenzelfde manier van componeren. De melodie speelt steeds met de tonen B en Ais. Daarbij is er een doelgerichte beweging naar toptonen toe, die onderling een boog vormen: van B via Dis, E en Fis naar de hoogste toon G en weer terug. Figuur 16 laat de basistruktuur van de melodie zien.



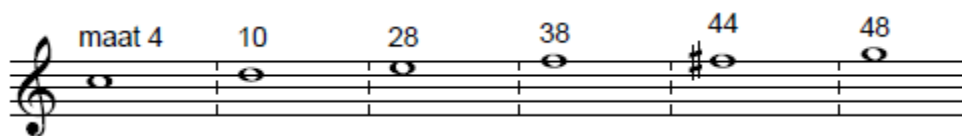
Figuur 16: boogvorm van de sopraanmelodie in 'Cantique de Simeon'

In 'Van rand tot rand' ¹⁷ verkent Manneke op vergelijkbare wijze de tonale ruimte en breidt deze gedurende de compositie naar boven toe uit. 'Van rand tot rand' begint met de volgende sopraanmelodie:



Figuur 17: begin van 'Van rand tot rand'

De topton C vormt het begin van een onderbroken secundelijijn naar G, die pas in maat 48 bereikt wordt. Anders gezegd: de hoge secundelijijn van C naar G is een soort verborgen rode draad (zie figuur 18).



Figuur 18: uitbreiding tonale ruimte in 'Van rand tot rand'

De melodie voorafgaande aan elk van deze uitbreidingstonen heeft varianten van het gegeven van figuur 17. Voorbeeld:



Figuur 19: sopraanpartij maat 45-48 uit 'Van rand tot rand'

In feite is er in 'Van rand tot rand', globaal gesproken, sprake van zinnen die varianten van het gegeven uit figuur 17 zijn. Ze komen evenwel op een steeds hogere toon uit. De tonale ruimte wordt naar boven toe verkend.

Ook deze manier van componeren heeft het spel van verwachtingen in zich. Met de stijgende secundelij (maat 18) bindt Manneke de luisteraar aan zich: na toon C volgt D, dan E, dan F, en dan ...

Opmerkelijk is dat de toptonen na maat 10 steeds eerder komen: na respectievelijk 18, 10, 6 en 4 maten. Een eenvoudige maar heel effectieve manier om dat wat voorspelbaar is, onvoorspelbaar -en dus muzikaal aantrekkelijk- te maken.

Vormtechniek 3: het verbinden van zinnen

'Cantique de Siméon' en 'Van rand tot rand' bestaan dus uit een muzikale zinnen, die niet alleen samengehouden worden via een melodische overeenkomst, maar ook door een alles overstijgende doelgerichte (secunde)lijn. De zinnen hangen niet als los zand aan elkaar, maar staan in 'oorzakelijk' verband. Deze compositietechniek in beide composities is van een hoge orde. Er zijn nog meer en overigens eenvoudiger technieken om zinnen met elkaar te verbinden. In 'Threni'¹⁸ treffen we een techniek aan waarvan de middeleeuwer ook al gebruik maakte. In figuur 20 wisselen de twee tonen G en D elkaar af, waarbij toon G de hoofdtoon is¹⁹. Na toon D verwacht je dus toon G. En wanneer dan ineens aan het eind de 'vreemde' contrasttoon A klinkt, dan is er een muzikale opening: wat gaat er gebeuren?



Figuur 20: sopraanpartij uit een deel van Aleph uit 'Threni'

Figuur 21 laat het vervolg zien: een heel natuurlijk begin op de verwachte toon G, die als 'hernieuwd' klinkt:



Figuur 21: sopraanpartij einde van Aleph uit 'Threni'

Ook deze zin heeft een 'open' einde, weer op contrasttoon A, nog versterkt door de eraan voorafgaande toon E. Zeven maten later zien we:



Figuur 22: sopraanpartij einde van Beth uit 'Threni'

Het interval aan het einde van figuur 21 (E-A) blijkt een raamwerk te zijn voor de melodie in figuur 22. Daarbij is het raamwerk opgevuld met de tonen F en G. Met

andere woorden: een melodisch gebaar (figuur 21) heeft muzikale consequenties (figuur 22). Wie 'A' zegt, moet 'B' zeggen!

In de zeven maten voorafgaande aan de melodie van figuur 22 is er sprake van een contrastrijk spel rondom twee drietonige, in elkaar geschoven patronen, die als varianten van het raaminterval E-A (figuur 23) op te vatten zijn (via toepassing van melodietechniek 3). Let ook op de omspeling van toon C met de toon Es!

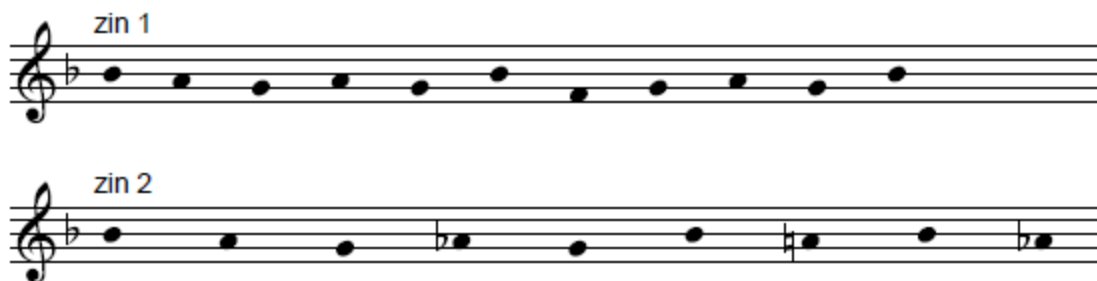


Figuur 23: melodisch model sopraanpartij Beth uit 'Threni'

Er zijn dus vier zinnen: een basiszin en drie zinnen die voortkomen uit het slot van de eerste zin. Zo waarborg je niet alleen inhoudelijke samenhang, maar ook muzikale continuïteit, waarbij het materiaal langzaam een metamorfose kan ondergaan.

Melodietechniek 4: 'kleuren' via verschillende toonvoorraden

Tot nu waren er voorbeelden van diatonische melodieën gegeven; melodieën, die aanliggen tegen oude middeleeuwse modellen. Tot slot wil ik wijzen op een heel eenvoudige, maar uiterst effectieve variatietechniek (die we via figuur 23 al even hebben gezien): diatonische tonen vervangen door hun chromatische tegenhangers. Een eenvoudig voorbeeld met de belangrijke tonen G en Bes uit 'Almenos flores'²⁰ volstaat. Maar het loont de moeite 'Threni' op dit punt nader te onderzoeken!



Figuur 24: diatonische en chromatische tonen A en As in 'Almenos flores'

Hier wordt toon As een serieus alternatief voor toon A. Wie denkt hierbij niet aan het fenomeen van 'musica ficta'²¹, zoals in onderstaand fragment uit een 14e eeuwse ballade?



Figuur 25: musica ficta

Het zal duidelijk zijn, dat dit niet alleen de kleur van een melodie bepaalt, maar

ook de relatie tussen tonen beïnvloedt. Het spel dat tonen spelen, het spel van aantrekken en afstoten, waarover ik sprak aan het begin van het artikel krijgt door toevoeging van chromatische tonen andere nuances. Wie ore heeft, die hore!

Samenvatting

Over melodie bij Manneke kunnen we met betrekking tot een (beperkt) aantal vocale werken uit de periode 1986 tot 2009 het volgende zeggen:

1. Een melodie bestaat uit minimaal twee kerntonen (hoofdtoon en een familietoon), die secudegewijs worden omspeeld. Deze minimale omspeling is de essentie van Mannekes variatietechniek.
2. De kerntonen kunnen tijdelijk worden vervangen door andere kerntonen (transitie), die op hun beurt ook weer secudegewijs worden omspeeld.
3. Diatonische en chromatische omspelingstonen zijn gelijkwaardig. Zij bepalen niet alleen de kleur van een melodie maar ook het melodisch spel van aantrekken en afstoten tussen tonen.

Deze melodieën vormen bij Manneke de inhoud van afgeronde onderdelen, van zinnen. Vorm is bij Manneke een optelsom van zinnen, die op de een of andere manier met elkaar verwant zijn. Vormkenmerken zijn:

1. Een basiszin, bestaande uit één of meer melodieën, wordt gevarieerd herhaald. Daarmee zijn zinnen inhoudelijk met elkaar verbonden.
2. Tussen twee zinnen of zinsdelen kan nieuw –al dan niet direct verwant- materiaal worden geplaatst: interne expansie. Het ingelaste gedeelte kan daarbij een contrastfunctie vervullen.
3. Een nieuwe zin kan ontstaan vanuit een oude zin, waarbij omspelingstonen ofwel contrasttonen een essentiële rol spelen bij het verkrijgen van muzikale continuïteit in de verbinding van zinnen.
4. Zinnen kunnen -op hoger niveau- via een abstracte secundelijjn tussen toptonen (doeltonen) worden samengehouden.

Dit artikel concentreert zich voornamelijk op melodievorming in de sopraanstem. Over melodievorming in andere stemmen kunnen we kort zijn: we treffen daar dezelfde principes aan.

Tot slot

Aan het begin van dit artikel citeer ik Manneke: hij spreekt in een toelichting op zijn 'Mise-en-scene/si suono un poco' over 'anachronisme' en 'eigentijds', om tegelijkertijd het begrip 'eigentijds' volkomen terecht te relativieren. Wie Manneke kent, begrijpt waaruit deze relativering voortkomt: uit het eenvoudige besef als kunstenaar te mogen staan op sterke schouders.

Ook al heb ik hiervoor steeds verwezen naar oude compositieprincipes, het illustratiemateriaal zou gemakkelijk kunnen worden uitgebreid met voorbeelden vanaf de renaissance tot nu toe (en zelfs met voorbeelden uit andere en oudere perioden uit de muziekgeschiedenis). De genoemde principes zijn onderdeel van een musica universalis, een muziek van alle tijden, waaraan Manneke een belangrijke bijdrage heeft geleverd.

Over de auteur:

Reinier Maliepaard (1956) beweegt zich tussen kunst en wetenschap. Hij studeerde orgel (cum laude), kerkmuziek en muziektheorie aan het Utrechtse Conservatorium. Compositielessen volgde hij bij Daan Manneke. Op dit moment is hij als docent muziektheorie en muziekgeschiedenis verbonden aan het ArtEZ Conservatorium, locaties Zwolle en Enschede. Maliepaard studeerde tevens sociale psychologie aan de Rijksuniversiteit Utrecht. Als wetenschapper is hij werkzaam voor overheid, bedrijfsleven en onderwijs.

Maliepaard is initiatiefnemer van verschillende muziekprojecten op internet zoals www.bestmusicteacher.com en www.artezmusictools.nl.

Dit artikel is verschenen in het feestboek ter gelegenheid van de 70e verjaardag van Daan Manneke.

Daan Manneke, componist van de ruimte
ISBN 9789071376351
Uitgeverij Van Kemenade

Voetnoten

1. 2007, Manneke, Daan, *Mise-en-scene/si suono un poco voor gamba en cello*. Muziek Centrum Nederland Amsterdam. Voorwoord.
2. 2009, Manneke, Daan, *Liturgien voor kamerkoor*. Muziek Centrum Nederland, Amsterdam.
3. Ik doel hier op bepaalde melodische wetmatigheden die niet alleen van belang zijn binnen het eenstemmige, religieuze lied uit de middeleeuwen, het Gregoriaans, maar ook gemakkelijk buiten het directe Gregoriaanse repertoire aanwijsbaar zijn. De stijl van het Gregoriaans wordt overigens omschreven als een mengstijl en gezien als resultaat van allerlei muzikale stijlen. Tegelijkertijd moeten we bedenken dat het Gregoriaans niet alleen de basis is van de een- en meerstemmige muziek uit de middeleeuwen en de renaissance, maar ook het muzikale denken en doen van componisten tot op de dag van vandaag heeft bepaald.
4. Let wel: dat de veronderstelling van een gevoerde discussie enig hout snijdt, mag eenvoudigweg blijken uit zijn composities (zoals *Organum*, *Messe de Notre Dame*, *Plenum*), uit zijn publicatie 'Signalen van ver en dichtbij' (1981, De Toorts, Haarlem) en uit zijn activiteiten als dirigent van Cappella Breda.
5. 1977, Manneke, Daan, *Omgaan met muziek, een werkboek voor eigentijdse improvisatie*. Annie Bank, Amsterdam.
6. Melodie is meer dan alleen toonhoogte. Evenwel voor een goed begrip van melodische krachtevelden laat ik nu de invloed van belangrijke factoren zoals ritme, harmonie en motivische vormgeving achterwege.
7. Het aantal werken dat hier aan bod komt, is gelet op Mannekes omvangrijke oeuvre wel erg klein. Moge dit artikel een aanleiding zijn voor verder onderzoek.
8. zie voetnoot 5.
9. zie voetnoot 5.
10. Dus een wisseltoon die een secunde onder of boven de hoofdtoon ligt.
11. Zie Smits van Waesberghe, *Melodieleer* (Amsterdam, 1950).
12. Zie Smits van Waesberghe, *Melodieleer* (Amsterdam, 1950). In het algemeen geldt: tonen die een terts van elkaar verwijderd zijn, horen bij elkaar en vormen een min of meer stabiele melodische eenheid.
13. 1987, Manneke, Daan, *Le Pavillon*. Ascolta, Houten.
14. Twee uitzonderingen: de eerste zin eindigt op toon D en in de laatste zin is de toon C vervangen door toon Cis. Beide zaken zijn in de discussie hier verder niet van belang.
15. Bij bitonaliteit klinken twee verschillende toonsoorten met hun eigen tooncentra tegelijkertijd, bv. Fis mineur en F mineur
16. 1991, Manneke, Daan, *Cantique de Siméon*, Ascolta, Houten
17. 1998, Manneke, Daan, *Van rand tot rand*. In manuscript.
18. 1991, Manneke, Daan, *Threni*. Ascolta, Houten.
19. Dat blijkt uit een verdere contextuele analyse, waarop ik hier omwille van de eenvoud niet inga.
20. 2003, Manneke, Daan, *Almenos flores, almenos cantos: Canto III*. Muziek Centrum Nederland Amsterdam.
21. *Musica ficta* of *false* duidt op het verhogen of verlagen van een toon met een halve secunde, in de middeleeuwen veelal toegepast om de onzingbare

overmatige kwart, de diabolus in musica, te vermijden of leidtonen te maken in cadenzen.