



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Grenzen van het hoorbare: over de meerstemmigheid van het lichaam
Tongeren, M.C. van

Citation

Tongeren, M. C. van. (2013, March 13). *Grenzen van het hoorbare: over de meerstemmigheid van het lichaam*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/20611>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/20611>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/20611> holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Tongeren, Mark Christiaan van

Title: Grenzen van het hoorbare : over de meerstemmigheid van het lichaam

Issue Date: 2013-03-13

Hoofdstuk 1

Zu den Sachen selbst!

1. Ik zing tonen, en toch ook niet

Ik maak klinkers tezamen met andere zangers en manipuleer traag de vorm van mijn mond. Langzaam glijd ik met mijn stem tussen twee geïdealiseerde, abstracte klinkers, terwijl ik een rijkdom aan kleuren en trillingen waarneem die telkens weer nieuwe constellaties van harmonieën aan het licht brengen. Ik trek sporen door deze verborgen klankmaterie. Mijn aandacht wordt getrokken door een soort sliert van dunne boventonen. Waar komen ze vandaan, hoe ontstaan ze? Door mijn bewegingen te concentreren ontdek ik langzaam waar in de stemweg ik dit spoor moet lokaliseren. Bewegingen met de basis en achterkant van de tong veranderen de lage, doffe bestanddelen van de totaalklank. Bewegingen met het puntje van mijn tong vertellen mij dat deze plek de dunne en ijle kwaliteiten van het spectrum bepaalt, hoger in de boventoonreeks. Ik staak de meeste bewegingen of minimaliseer ze, zodat mijn aandacht zich vestigt op de hoge boventonen, en ik speel nu gericht met ze, door minieme bewegingen met de tongpunt te maken. Wat eerst toevallig voorbijkomt als chaotische sprongen, zet ik nu om in formules, een heen-en-weer beweging van enkele tonen. Ik tast de naastgelegen boventonen van één centrale, duidelijk waarneembare boventoon af, dan sla ik één, twee of drie naastliggende boventonen over en ontdek opnieuw de bijzonderheid van elke specifieke sprong. De ervaring leert mij op den duur dat ik met absolute zekerheid kan zeggen in welk octaaf boven de grondtoon zich dit tafereel afspeelt: elk nummer is uniek, en zo ‘proef’ ik met mijn tong, alsof het een goede wijn betreft, de nuances van 9-10, 9-11, 9-12. De concentratie op mijn tong doet niet onder voor die van een sommelier: net als hij leer ik haar kwaliteiten te koesteren en gebruik ik dit lichaamsdeel op een manier die alleen experts kennen. Ze wordt de poort tot een uitzonderlijk verfijnde zintuiglijke wereld. Niet vanwege haar gevoelige oppervlak, waarmee de sommelier de smaak van het bedwelmend vocht ontleedt. Mijn proeven buit de uitzonderlijke plooibaarheid van de tongspieren uit, maar schept een ervaring die mij buiten de mondholte om bereikt. Ik maak maximaal gebruik van de mogelijkheid om met deze spieren holtes te creëren, en met summiere bewegingen nieuwe toonwerelden op te roepen, met eerst langere tonen: 12 - - - -, 13 - - - -, 11 - - - -, dan kortere tonen: 13 - 9 - 8 - 10 - 9 -. Op de achtergrond verandert, tegelijkertijd, de kleur van een klinker, of dient zich de schaduw van een volgende klinker aan, terwijl de vorige klinker-kleur afzwakt.

Ik zet het grove geschut van de grondtoon in, aangezwengeld in het strottehoofd, om dan eens de 10, dan weer de 13 een extra dynamisch accent te geven. Zo krijgt de hele dans in dit microveld van een paar kubieke centimeter een levendigheid die de muziek van de macrotonen ook kenmerkt. Er ontstaat een diepte die niet onderdoet voor de meest aangrijpende passages van de meer gangbare muziekvormen waar ik al lang vertrouwd mee ben. Bij tijd en wijle, als de extreme nabijheid van de tonen samenvalt met een ruimtelijkheid en transparantie die haast onmenselijk lijkt, laten mijn nieuwe klanken de vertrouwde muziekvormen zelfs ver achter zich. De ruimte tussen stem en oren verdicht en verdunt zich. Soms lijkt het of de gezongen, bewegende ruimte om mij heen mij zelfs van binnen omvormt.

Zo doorloop ik dit deel van een toonhoogteconstellatie die ik tot leven breng. Maar breng *ik* ze wel tot leven, vraag ik me af? Zijn dit *mijn* tonen, zijn ze van een componist? Nee, het zijn slechts mijn sprongen, mijn ritmische accenten, mijn dynamische contouren, in een toonveld dat ik niet kan veranderen, maar waar ik

mezelf slechts aan kan spiegelen (of spiegel ik de tonen?). Dit toonveld nodigt mij uit tot steeds weer nieuwe verkenningen, en deze vragen zakken spoedig weg als de patronen van lagen en resonanties, van acties, reacties en waarnemingen zich voortzetten. Ik laat de tongpunt rusten en verleg de bewegingen en mijn aandacht naar de achterkant van de tong, daar waar hij aan de pharynx grenst. Er daalt een indrukwekkende zwaarheid neer, zowel over de bewegende delen, die dikker, stroever en moeilijker controleerbaar zijn, als over de klanken, die meer de volle gloed van een dieprode wijn bezitten dan de sprankelende tinten die ik zojuist proefde. Alles komt dichterbij: wat zich net aan de randen van mijn lichaam afspeelde, nog net verscholen achter de lippen als venster naar de wijde, open wereld, grenst nu aan de absolute donkerheid en soliditeit van de passages onder mijn stembanden. De hoge boventonen kozen vrijwel ongehinderd het luchtruim, schoten zonder dralen tegen vensters en plafonds, en raakten van veraf weer mijn oren, ongrijpbaar als lichtreflecties. De lage tonen komen moeilijker los van dit lichaam. Ze verspreiden hun energie eerst en zonder omwegen naar mijn torso, en lijken rondom mijn schouders en voor mijn borst te gonzen. Hun doffe tinten springen niet door de ruimte, maar hangen als een laaghangende wolk om mij heen: ze raken eerder de vloer. De allerlaagste boventonen moet ik haast inslikken—letterlijk—maar deze openingen van pharynx en larynx halen iets tevoorschijn, in plaats van iets te laten verdwijnen. Ik denk aan de twee functies van de mond die elkaar spiegelen: enerzijds maalt de mond eten klein zodat het als voedsel voor het lichaam kan dienen, anderzijds zet hij de ongevormde klanken van de stembanden om in taal, die als voedsel kan dienen voor de wereld van ideeën die ons omringt.¹

Ik keer terug naar de sprankelende hoge tonen en besluit dan tot een minieme stijging van de grondtoon. Ik klim minder dan een halve toon, maar in mijn beleving zijn de gevolgen dramatisch: de gehele toonconstellatie, die zich gedurende vijftien minuten steeds helderder in mij vestigde als een schijnbaar absoluut gegeven, is opgelost. Dit is niet een modulatie, zoals barokcomponisten die gebruiken om via logische stappen op te klimmen of af te dalen in de harmonische ordening van akkoordschema's en toonladders. Dit lijkt meer op een kleine aardbeving, die de vertrouwde grond onder de voeten doet wankelen en vraagt om een grondige heroriëntatie. Vrijwel alles is nieuw. Er zijn amper herkenningspunten, tonen die weer min of meer op dezelfde plek vallen en dus de oude orde in herinnering roepen. De nummers 9 en 10, waarmee ik de verschuiving inzet, verhouden zich op wonderlijke wijze tot de naklank van de 8e tot en met 12e boventonen, die nog aanwezig lijken te zijn in mijn gehoor. Voorzichtig probeer ik andere tonen, de 11, de 12: het vreemde gaat er stukje bij beetje van af. Langzaam vestigt de nieuwe orde zich in mijn gehoor. Ik herneem mijn greep op de toonconstellatie die op de nieuwe grondtoon opgebouwd wordt, en die dezelfde absolute vormen begint aan te nemen. De smaak is iets anders, de tong moet zijn weg aanpassen om het spoor van de boventonen te kunnen volgen. Waar de 12, de zuivere kwint, net het glansrijke hoogtepunt vormde van het opwaartste pad van de tongpunt, stuit ik nu op weerstand. De 11 lijkt de bovengrens, maar de tong wil naar 12. Er ontstaat een worsteling van de tong, die zich harder en harder in het gehemelte duwt, alsof zij die even zou kunnen indeuken. De lippen springen bij, spieren tot ver achterin de kaken duwen en trekken om het zojuist bereikte hoogtepunt ook hier weer te behalen. Half luisterend, half doende voegt mijn geest-lichaam zich naar deze bijna wanhopige poging om de imperfectie van de 11 te laten oplossen in de consonantie van de 12. Als de spanning zich verder uitbreidt naar de schouders word ik me plotseling bewust van deze masochistische

¹ Joscelyn Godwin, *The mystery of the seven vowels*. Grand Rapids: Phanes Press, 1991, 7.

vertoning. Ik geef me weer over aan de wetten van de resonantie en de grenzen van het lichaam. 11 strijkt met de eer, eerst zonder echt te overtuigen, maar nu in een glansrol. 12 heeft het nakijken.

Voor ik het weet is er een half uur voorbij. Ik heb net gezongen, maar ben evenzeer luisteraar geweest naar iets dat zich in mij en om mij heen bevindt. Iets dat een spel speelde met mij, en dat onvermoede bronnen van creativiteit uitlokte waarvan ik niet wist dat ik ze bezat. Ik was mijzelf als denkend bewustzijn als het ware vergeten, en begin pas achteraf met datzelfde bewustzijn te reflecteren over wat er gebeurd is. Ik overpeins de bijzonderheden van een muziek die is opgebouwd uit tonen met boventonen, voortgebracht met niets anders dan mijn lichaam ...

2. Wat is klankkleur?

Wat ik hierboven beschrijf is een imaginaire zangsessie op een moment dat ik zodanig vertrouwd was met boventonen dat ik ze als nummers kon horen, terwijl het feit dát ik dat kon nog volop verwondering wekte en verder geëxploreerd werd. De rest van dit hoofdstuk gaat vooral over de vroegste fases van het leerproces, welke vooraf gingen aan de beschreven fase. Na een uitleg van dat proces zal ik laten zien dat dat proces— achteraf— verwantschap vertoont met bepaalde fenomenologische methoden van onderzoek.

Het bleef enkele jaren lang een vreemde, en fascinerende ervaring om op de hierboven beschreven manier te balanceren op de grenzen van dat wat wél en dat wat niet (van) mijn stem en lichaam is. Er was toen, zo'n twee decennia geleden, soms sprake van overrompelende ervaringen, die ik al eerder heb beschreven.² De kracht van die eerste indrukken mag nu weggeëbd zijn, nog altijd verdiept de ervaring van het zingen zich. Wie boventonen zingt, gaat op een andere manier naar zichzelf luisteren. Er valt niet te ontsnappen aan de werking van boventoonzang als spiegel, als een methode waarbij vragen gesteld worden. Wat is het eigenlijk dat gezongen wordt? Ben ik nu zanger of luisteraar? Wie of wat zingt de boventonen die ik hoor? Er is iets anders aan de hand dan wanneer ik een lied uit Schubert's *Winterreise* zing: waarbij tekst en melodie reeds genoteerd zijn in de partituur. Ook in orale tradities kent men overgeleverde liederen, bijvoorbeeld een *canto jondo* in de flamenco, waarbij zangers al een voorstelling van de uitvoering en betekenis van een lied hebben. Maar in het geval van hedendaagse, veelal westerse vormen van boventoonzang staan de drie gegevens *zanger*, *gezongene* en *luisteraar*, en hun onderlinge verband, ter discussie.³ Iemand die de beginselen van het boventoonzingen begint te doorgronden zet zichzelf als maker, als auteur, tussen haakjes. De meeste van deze zangers-luisteraars beginnen met vrijwel niets. Ze reduceren de geluiden tot een absoluut minimum: lang aangehouden grondtonen en een beperkt aantal langzame mondbewegingen. De oren gaan wijd open, de gehoorszinnige vergeet even alles wat het *denkt* te weten.

² Mark van Tongeren, *Overtone singing. Physics and metaphysics of harmonics in east and west*. Amsterdam: Fusica, 2004, 246-252.

³ Ik sluit niet uit dat dit verband voor sommige zangers in oudere tradities van boventoonzang ook ter discussie staat. Maar de vraag is daar minder prangend, juist vanwege de overgeleverde regels voor uitvoering en betekenis van deze zangvorm. Enkele oude tradities komen ter sprake in Hoofdstukken Zes en Zeven.

Het opnieuw (leren) luisteren naar de klank en naar het wezen van de eigen stem laat zich vergelijken met het soort vragen dat fenomenologen soms stellen.⁴ In deze filosofische stroming wordt immers het proces van kennen en waarnemen zelf een centrale rol toebedeeld. Fenomenologie behelst een wetenschap van de ervaring, waarbij de aangedragen feiten binnen de grenzen van het menselijk ervaarbare moeten vallen. De waarnemer geeft zich voortdurend rekenschap van het waarnemen zelf. Bij het leren zingen van boventonen zetten subject en object zich in beweging: de ene keer neemt de geconcentreerde luisteraar de overhand, de andere keer buigt de zanger zich over een technisch probleem. Soms beheerst de zanger de materie, soms neemt de materie hém mee. De aandacht ligt in de eerste plaats bij de akoestische gebeurtenissen, bij dat wat er ‘tussen’ de zanger en de zanger-als-luisteraar gebeurt. En soms verdwijnt de zanger-luisteraar en is er—tijdelijk—een complete vereenzelving met de klank, met het gezongene. Dan treedt er pas achteraf weer reflectie op, welke zich onherroepelijk uitsplitst in subjectivering en objectivering.

Een deel van dit proces geldt voor alle musici: zij beluisteren altijd (mede) zichzelf. Voor een zanger komt daar nog bij dat hij zichzelf nooit zal kunnen horen zoals een ander hem hoort, of zoals een instrumentaliste haar instrument hoort. Omdat hij zijn eigen stem allereerst ‘binnendoor’ waarneemt, heeft een zanger altijd directe gewaarwordingen van zijn eigen stemgeluid. Bij het boventoonzingen komt echter nog een subtiel verschil met meer conventionele zangvormen aan het licht. De materie waar de zanger zich op concentreert, is in belangrijke mate een eigenschap van het medium geluid als zodanig. Ook al imiteert de zanger bestaande vormen van boventoonzang, en ook al vertelt hij een verhaal met zijn tonen, dan nog heeft hij wat zijn keuze van tonen betreft te maken met fysische wetten van geluidstrillingen. Zangers van conventionele, ‘normale’ zangvormen (hoe experimenteel deze ook mogen zijn) ontwikkelen hun vaardigheden en kennis rondom geluidsstructuren (teksten, toonschalen, melodieën, klankimitaties) die ontspruiten aan een verbeeldingskracht die in haar variëteit uniek is voor de mens. De boventoonzanger daarentegen richt zich op gegeven, universele wetten van resonantie die niet veranderd kunnen worden en die onafhankelijk van culturele verschillen of geografische locatie in werking treden. Vanuit dit fundamentele onderscheid moet de unieke situatie begrepen worden die ontstaat als een zanger zich richt ‘tot de zaken zelf,’ en wat er gebeurt als hij zich vereenzelvig met de klank: hij vereenzelvigt zich dan met een wet van de natuur. De grens tussen zingen en gezongen worden, tussen subject en object, vervaagt hier; er lijken andere wetten te gelden.⁵

Mijn nieuwsgierigheid naar boventoonzang ontstond in de tijd dat ik muziekwetenschap studeerde. Mijn kennis van de muziekpraktijk werd tijdens die studie conceptueel, theoretisch en historisch uitgebouwd. We leerden

⁴ Ik baseer mij hier onder andere op Reinout Bakker, *De geschiedenis van het fenomenologisch denken*. Utrecht: Het Spectrum, 1965; William Barrett, *Irrational man. A study in existential philosophy*. New York: Anchor Books, 1990; Don Ihde, *Experimental phenomenology*. New York: Capricorn books, 1977; Don Ihde, *Listening and voice. Phenomenologies of sound*. Albany: State University of New York Press, 2007; Maurice Merleau-Ponty, *Lof der wijsbegeerte*. Meppel: Boom, 1979; Merleau-Ponty, *Fenomenologie*, 1997.

⁵ Merleau-Ponty's hoofdwerk (*Fenomenologie*, 1997) en andere werken bieden talloze aanknopingspunten om de subject-object dichotomie opnieuw te doordenken, en bleek in mijn geval achteraf goed aan te sluiten op persoonlijke ervaringen waarin die dichotomie op losse schroeven komt te staan. In Hoofdstuk Tien ('Meerstemmigheid van het lichaam') zal ik kort terugkomen op Merleau-Ponty.

shieshshshshshhieeshiejsjsjsjsjs

kjiekjoekjuukjookjeekjEEkjAAkjee

kjèkjèkjèkjèkjèkjèkjèkjèkjèkjèkjèj

Gewone en ongewone aspecten van spraak en zang nam ik op deze wijze onder de loep. Er gingen maanden, en uiteindelijk jaren overheen om steeds dichterbij een verborgen kern van deze klanken te komen, en nog steeds geven ze niet al hun geheimen prijs. Het ging niet alleen om zingen of luisteren als een muzikale bezigheid: alle betrokken processen van geest en lichaam eisten aandacht op. Door steeds weer de vraag te stellen hoe klank en kleur tot stand komen, werden eenvoudige zinnen nauwkeurig ontleed tot klank- en spierprocessen, waar de mond, de keel, de stembanden, de borst en de buik aan deelnamen. Wat volstrekt gewoon was, werd ongewoon. Alledaags taalgebruik kreeg dimensies die opeens ondoorgrondelijk, zelfs onmogelijk leken. Nederlands werd *Chinees*: blokkades van luchtpassages, idiote opeenvolgingen van plofjes en gesis, wonderlijke coördinaties tussen ver van elkaar verwijderde spiergroepen, toonwendingen die losstonden van mijn bewuste, muzikale wortels. Toch gaat het hier om hetzelfde Nederlands dat *hier* geschreven staat en dat de lezer moeiteloos met het innerlijk gehoor oproept.

Wat spraak was, werd geleidelijk aan muziek: toon, ritme, kleur. Mijn aandacht bleef vooral uitgaan naar kleur of timbre.

Op zeker moment was de concentratie zodanig dat ik een combinatie van twee klinkers, die dichtbij elkaar liggen, steeds weer herhaalde, die van *rat* en *raat*. Hier noteer ik ze respectievelijk als a en A:

aAaAaAaAaAaAaAaAaAaAaA

Eerst was er sprake van een duidelijk *kwaliteitsverschil* tussen de twee klinkers. A klinkt mij ‘robuuster’ in de oren dan a. De a is meer naar binnen gericht, de A meer naar buiten. Er waren in het continuüm rondom deze a en A nog steeds vele mogelijke a’s en A’s, met verschillen in kleur, ‘zwaarte’ of ‘dichtheid’. Het bleek niet eenvoudig een absolute a en een absolute A te vinden op basis van akoestische kenmerken. Het was zelfs onmogelijk. Wat betreft de opening van de lippen kan de a *veel kleiner* of *een beetje kleiner* gemaakt worden, en de A *groot* of *heel groot*. Het ‘veld’ A bevatte dus vele mogelijke A’s. De A’s kregen weer een ander karakter als de toonhoogte veranderde—en toch bleven zij A. Het was evident dat de articulatie het meest concrete houvast bood om onderscheid te maken tussen deze en gene klankkleur.

Zo kon ik een reeks verschillende a’s en een reeks A’s maken door bepaalde bewegingen met de mond (en de parallele ‘bewegingen’ van het akoestische signaal) minimaal te variëren. De a kreeg dan bijvoorbeeld, al naar gelang de mondbeweging, meer è- of oe-kwaliteit.

a a a a a a a a a a a a a a a a

A A A A A A A A A A

Toch kon ik ondanks de nuances tot mijn verbazing meestal zonder meer vaststellen: dit is een a, dat is een A. Waarom? Hoe konden mijn oren een dergelijk rigoreus, ondubbelzinnig onderscheid maken in deze fluïde klankmaterie? Het was nu zaak om op het scherpst van de snede te gaan luisteren. De mondbewegingen moesten verkleind worden, de aandacht gefixeerd op het moment waarop de foneem verspringt.

aAaAaAaAaAaAaAaAaAaAaA

In dit stadium was het lastig om te ontsnappen aan (of verder te komen dan) impressionistische indrukken als de ‘dichtheid’ of ‘volheid’ van de klank. Tussen ‘minder vol’ en ‘voller’ was een zeker overgangsgebied. Wat gebeurde daar? Wat maakte de A voller dan de a, wat intensiverde de druk op de oren? Door verder te vragen en mijn oren te spitsen werd helderder waar ik naar zocht. Ik ging *voelen* in mijn oren wat het verschil was. De dichtheid werd haast tastbaar. Maar het begrijpen, of het herleiden tot iets fundamenteelers, lukte nog niet.

Totdat ik, op zeker moment, een melodische sprong begon te ontwaren bij de overgang van de a naar de A en terug. De hogere toon transformeerde de a-kwaliteit onherroepelijk naar die van A. Als ik de a-A bijvoorbeeld uitsprak op toon B (met een frequentie van 123,5 Hz), dan bleek die sprong te bestaan uit de overgang van de zesde naar de zevende boventoon (een kleine tertis fis-a omhoog, ofwel van een reine kwint naar een klein septiem ten opzichte van de grondtoon).



Illustratie 1.1. Het verschil tussen de klinkers a (rat) en A (raat) uitgedrukt als een verschil in resonantiesterkte. Als ik een grondtoon van 123,5 Hz (de toon B) kies, dan klinkt voor mijn gehoor bij de a een zesde boventoon mee. Articuleer ik vervolgens een A, dan wordt de zevende boventoon luider dan de zesde (in werkelijkheid klinken de twee boventonen een octaaf hoger).

Ik was gestuit op een concrete, fysische oorzaak van het verschil tussen twee ‘kleuren’ of klinkers a en A. Twee nagenoeg identieke klanken, aanvankelijk zonder *concreet* aanwijsbaar verschil, behalve in het mechanisme van hun productie, bleken een goed waarneembare onderscheidingsfactor te bezitten: er was een kwantificeerbaar verschil waar te nemen. Mijn gehoor kreeg nu greep op een concreet terrein dat als verklaring kon dienen voor de aard van klankkleur. Timbre was niet langer een abstractie uit een akoestiek boek, ondersteund door visuele representaties van klank. Het had *aanwijsbare*, sonore grond onder de voeten gekregen.

3. Structurele verkenningen

Nu ik eenmaal vastgesteld had dat er een verschil in de meerresonerende boventonen is tussen twee klinkers, waren er honderden waarnemingen te doen om de overgangen tussen klinkers vast te stellen. Zijn alle klinkers zo te onderscheiden? Op alle grondtonen? Hoe zit het met oe-a, met oe-A, met oe-o en oe-ie? Als vanzelf werden de harmonischen mijn centrale werkterrein. Ik wilde niet alleen weten wat klankkleur is, ik wilde ook—en vooral—weten hoe ik harmonischen in allerlei gedaantes tot stand kon brengen of vorm kon geven. Ik wilde ze beter kunnen isoleren dan in het traject ‘a-A’ het geval was en zette ze voor nieuwe muzikale doeleinden in. Ik raakte bedreven in het treffen van sequenties van boventonen, in plaats van te luisteren naar hun toevallige verschijnen. Ik ontwikkelde tientallen manieren om experimenteel boventonen hoorbaar te maken. De moeilijkheid daarbij was het vastleggen van een techniek met duidelijke karaktereigenschappen. Het vinden van structurele eigenschappen kreeg allerlei vertakkingen. Alles leek relevant: een bepaalde stand van het strottenhoofd, het uitoefenen van druk op de keel vanuit de buik, de borst of de keelspiere, een min of meer vastomlijnde klankkleur, de uitgangspositie van de tong en lippen, of lichte variaties in hun bewegingen.

Ik raakte gefascineerd door bestaande stijlen en technieken van boventoonzang uit het Mongools-Siberische Altai-gebied. In deze vormen van boventoonzang, *keelzang* genoemd, wordt een vrij exact akoestisch onderscheid gemaakt tussen bepaalde technieken van zingen.⁶ Ook sommige Europese en Amerikaanse zangers bleken reeds methodes en benamingen ontwikkeld te hebben. Een cursus van één van de pioniers van het boventoonzingen, Rollin Rachele,⁷ hielp mij met sprongen vooruit in de westerse technieken van boventoonzang. Veldwerk in de Russische deelrepubliek Toeva, in 1993, leverde een grondige kennismaking op met een traditionele manier van stemvorming (met druk op de stembanden) en boventoonproductie. Naast deze aangereikte categorieën ontwikkelde ik schema's gebaseerd op fonetiek, stemfysiologie, muzikale kenmerken en subjectieve gewaarwordingen. Gaandeweg ontstonden er notities, opnames, analyses, stukken en performances die delen van het doorlopende leerproces vastlegden of voor een publiek presenteerden. Ondanks die pogingen er grip op te krijgen, bleek gedurende een lange periode dat elk specifieke moment en elke ruimte een groot aantal factoren deden samenvallen, die op een later tijdstip niet of amper te reproduceren waren. Factoren als een constellatie van bepaalde melodische nuances, harmonieën van meerdere boventonen, akoestische reflecties in een ruimte, maar ook mijn bewustzijn, dat zich telkens op andere details richtte. Het duurde soms jaren alvorens ik specifieke klanken exact kon herhalen. Soms bleef de wens om een bijzondere combinatie van grond- en boventonen te consolideren, zodat die later precies zo herhaald kon worden, een wens. Dit dwong mij om elke situatie als uniek op te vatten, en mijzelf te ontwikkelen als improvisator.

De improviserende boventoonzanger ‘doet een stap terug’ en stelt zijn stemapparaat en gehoor in dienst van meerdere factoren die niet vooraf bepaald worden door esthetische overwegingen, maar in het proces zelf aan het licht komen. De bronklank van de stembanden wordt afgestemd op de mondholttes voor het boventoonzingen. Het geluid dat—aldus gemanipuleerd—de mond verlaat wordt afgestemd op de ruimte. De

⁶ Aleksei Nikolaevich Aksenov, *Tuvinskaja narodnaja muzyka*. Moskou: Muzyka Moskva, 1964.

⁷ Rachele is tevens auteur van het boek *Boventoonzang: een zelfstudie cursus in het leren zingen van boventonen* (Katwijk aan Zee: Servire, 1989), later herzien en vertaald als *Overtone singing study guide* (Amsterdam: Cryptic Voices Productions, 1996).

ruimte wordt gevuld met geluid, en geeft via resonanties mede vorm aan de trillingen in de mond. In sommige gevallen is die feedback voelbaar, en is er sprake van een soort duet met de ‘stem van de ruimte’. Deze stem van de ruimte kan opgevat worden als een verzameling akoestische eigenschappen van resonantie die *latent* hoorbaar besloten liggen in de proporties en materiële eigenschappen van de ruimte—totdat er een geluid in de ruimte geprojecteerd wordt en de resonanties *werkelijk* hoorbaar worden. In het ideale geval ontstaat er een symbiose van de gecontroleerde innerlijke resonanties (boventoon-bewegingen) enerzijds, en de gegeven karakteristieken van de ruimtelijke resonanties anderzijds. Specifieke frequenties in het gehele spectrum van de stem komen overeen (of juist niet) met de eigenfrequentie van de ruimte.

Ik heb vaak ervaren dat de resonanties van een ruimte mij tot het zingen van bepaalde (boven)tonen aanzetten. Haar resonanties nodigden mij uit *mijn* resonanties tot klinken te brengen: ik stap een trappenhuis of zaal binnen, doe mijn mond open en stel soms verbaasd vast dat ik meteen de eigenfrequentie te pakken heb. Iets hoger of lager zingen leverde aanzienlijk minder resonantie op, terwijl op de eigenfrequentie met relatief weinig energie een forse klank ontstaat. Ook in de steppe en bergen van Toeva, in Siberië, ervoer ik een zekere invloed van de omgeving: in het Siberische landschap vielen mijn pogingen om de lokale boventoonzangtechnieken (*khöömei*) te beheersen pas echt op hun plaats. Nadat ik een jaar of tien met enige regelmaat dergelijke ervaringen had opgedaan en mij zangtechnisch voldoende geschoold had, zocht ik voor mijn solo cd *Paraphony. Extended harmonic techniques*⁸ akoestisch interessante ruimtes om mij te laten inspireren tot gezongen improvisaties: een lege huiskamer, een graansilo, een betegeld toilet, een kale berg in Toeva, een voormalige fabriekshal. Terwijl in de jaren negentig Toevaanse keelzangers de wereldpodia bestormden en de ene na de andere studio-opname maakten, waar microfoons en studietechnieken hun stemmen een nieuwe auditieve glans meegaven, nestelde ik mij op een verlaten Toevaanse bergtop, om te luisteren en registreren hoe keelzangers zonder enige galm of reflectie hun omgeving ‘bezingen’.⁹

Mijn belangstelling als zanger gaat uit naar het tot uitdrukking laten komen van dergelijk klankmateriaal dat latent aanwezig is, en waarbij ik min of meer als voertuig fungeer. De boventoonreeks zelf is geen creatie van mijn stem. Ook de akoestische eigenschappen van de omgeving waar ik me bevind staan buiten mijn controle. Elke ruimte is als een gefixeerde mondholte of als een orgelpijp, met (letterlijk) zijn *eigenfrequenties*. Ik wil laten horen hoe de boventoonreeks klinkt; wat een zekere mondbeweging doet met het frequentiespectrum; op welke manieren een bepaalde ruimte mijn klank omvormt, en hoe ik een ruimte tot klinken kan brengen door mijn stem; wat het verschil is tussen wel of geen druk op de keel; welke geluiden er in de hersenen ontstaan als bepaalde frequenties gecombineerd worden.

4. Experimentele fenomenologie

Mijn houding vertoont, achteraf gezien, overeenkomsten met de fenomenologische onderzoekshouding, zoals Don Ihde die heeft geschetst in zijn boek *Experimental phenomenology*.¹⁰ Hij baseert zich daarbij op de

⁸ Mark van Tongeren, *Paraphony. Extended harmonic techniques* (cd), 2001.

⁹ Dit is te horen op van Tongeren, *Paraphony* (cd), track 12, *The great realm, part II (Tuvan kargyraa)*, opgenomen op een berg. Vgl. track 1, *The great realm, part I (Tuvan khöömei)*, opgenomen in een weidelandschap.

¹⁰ Ihde, *Experimental phenomenology*, 1977.

fenomenologie van Edmund Husserl en vertrekt vanuit diens credo *Zu den Sachen selbst!* Het is niet moeilijk om mijn artistieke ontwikkeling in die kreet te herkennen. Ik was uitgesproken geconcentreerd op het fenomeen boventonen, maar zonder de afstandelijkheid die veel wetenschappelijke methodes kenmerken. Het fenomeen was buiten mij, en bleef ‘een zaak op zichzelf:’ ik moest mij richten naar de zaak zelf. Tegelijk was het iets waarvan ik wist, door de reeds voorhanden zijnde theorie en ook door mijn oorspronkelijke vraagstelling (‘wat is klankkleur?’), dat het mijn stem reeds volledig doordrong. Ik wilde per se vanuit de eigen ervaring achterhalen wat het was dat ‘mij als bewustzijn’ in staat stelde om nauwkeurig onderscheid aan te brengen in timbres van verschillende instrumenten en stemmen, en ook van één en dezelfde stem: die van mijzelf. Het was noodzakelijk, om met componist Murray Schafer te spreken, om mijn ‘oren te wassen,’ om te vergeten wat ik al wist en kon. Ik moest alle ideeën over muziek overboord werpen, zodat er een nieuwe vorm van luisteren kon ontstaan, waarmee onopgemerkte patronen in mijn eigen stem herkend konden worden. In fenomenologische termen zette ik mezelf vóór de dingen en werd meer luisteraar dan zanger. Ik plaatste mezelf zintuiglijk in een nieuw onderzoeksterrein. Deze ‘stap terug’ waardoor een nieuw onderzoeksveld herkend en afgebakend wordt (een *epoché* in Husserl’s termen) is het begin van Ihde’s experimentele fenomenologie en zijn ‘eerste hermeneutische regel’.¹¹

Ik legde bovendien, net als in de tweede regel van Don Ihde, mijn waarnemingen geen beperkingen op, en was niet op conclusies uit: ik wilde eerst ‘alles’ horen en ervaren wat er is. Op basis van die ervaring kan je in een experimentele fenomenologie, na verloop van tijd, aan een theorie of conclusies denken, zoals Ihde stelt, maar in het begin hou je je daar verre van. Dat was inderdaad mijn houding toen ik klinkers en rudimentaire vormen van boventoonzang probeerde te doorgronden. Bovendien stel je al je nieuwe waarnemingen gelijk aan elkaar: je onthoudt je van het aanbrengen van een hiërarchie. Ook deze derde hermeneutische regel gaat achteraf gezien voor mij op (hoewel Ihde’s tweede en derde regel voor mij van gelijk belang zijn): ik verzamelde gestaag een grote reeks waarnemingen en ervaringen van klankkleuren, die gaandeweg ingevuld en uitgebreid werden. Er was nog geen duidelijke orde waarin al deze klankprocessen gerangschikt konden worden; wel van een grote variëteit aan fenomenen die in algemeen gangbare, Europese representaties van muziek die ik kende niet aan de oppervlakte kwam. Allerlei verschijnselen die normaal als secundair gekenmerkt zouden worden (harmonischen en de ruimtelijke werking van klank voorop) namen in belang toe en vormden tezamen mijn onderzoeksveld.

Na verloop van tijd begon ik groepen van kleuren of timbres in te delen. Det gebeurde bijvoorbeeld op basis van de voornaamste determinant van déze kleur of dát timbre, zoals het uitoefenen van druk op de stembanden, het tuiten van de lippen, het aanzetten van een extreem lage grondtoon. Het ging er nu om soortgelijke klanken of fenomenen bij elkaar te plaatsen en helder te onderscheiden van andere. Dit is vergelijkbaar met Ihde’s vierde hermeneutische regel, die zicht geeft op *structurele eigenschappen* of *invarianten*. Hierin wordt niet simpelweg alles wat er voorbijkomt meegenomen als relevante waarneming, maar wordt gericht gezocht naar eigenschappen of kenmerken van een type fenomeen. In mijn geval begonnen technieken van boventoonzang en keelzang zich uit te kristalliseren. Het werd duidelijk dat bepaalde fonetische en articulatorische

¹¹ Ik baseer mij in deze paragraaf op Ihde’s beschrijving van vier hermeneutische regels, welke hij bespreekt in *Experimental phenomenology*, 32-38.

eigenschappen grenzen stellen aan de klanken en tot terugkerende resultaten leiden. De beschrijving van een zangsessie aan het begin van dit hoofdstuk illustreert deze fase: ik krijg daarin duidelijker en bewuster controle over specifieke tong-, kaak-, en lipbewegingen. Al doende tast ik—letterlijk, met mijn mond—de grenzen af van harmonische resonanties.

5. *Von den Sängern selbst*

Kan er nu wel of niet sprake zijn van een ‘ontsluiting’ van ‘*den Sachen selbst*’? Maak ik als zanger ‘de dingen op zichzelf,’ in casu harmonischen, hoorbaar ‘zoals ze zijn,’ zoals zoveel boventoonzangers plegen te verkondigen? Of zijn de boventonen die ik zing vooral *von dem Sänger selbst*: hoor ik in de eerste plaats mijzelf? Mede onder invloed van de fenomenologische methodes die voor het hier gepresenteerde onderzoek bestudeerd zijn, geloof ik niet dat mijn artistieke onderzoeksprojecten in absolute zin een objectiverend karakter hebben. Ze laten niet (of niet alleen) ‘de verschijnselen zelf’ spreken. Het zijn evenzeer resultaten van *mijn* vragen en *mijn* fascinaties die tot klinken komen, en ook van de fysieke (on)mogelijkheden op vocaal gebied van de leden van mijn groep Parafonia en mijzelf. Zeker, in vergelijking met Schubert’s *Winterreise* of Coltrane’s *My favorite things* verschuift de aandacht wel degelijk richting de akoestiek per se. Akoestische en psycho-akoestische aspecten van de stem zijn een marginaal begrip binnen de uitoefening van zangkunst. Onderzoek ernaar vindt niet zozeer plaats binnen de zangkunst zelf, maar aan de randen ervan, door wetenschappers die samenwerken met zangers, en soms door zangpedagogen die de resultaten van hun onderzoek verwerken in een eigen methodiek. In mijn onderzoek en artistieke praktijk gaan onderzoek en zangkunst een continue wisselwerking met elkaar aan. Dat ik geluid zélf tot onderwerp maak en ter discussie stel in mijn muziek en die van anderen, sluit niet uit dat ik als zanger steeds persoonlijke keuzes heb moeten maken. Er blijven talloze factoren in het spel die lichamelijke, intellectuele en esthetische mediëring vereisen en persoonsgebonden zijn.

De duidelijkste aanwijzing dat boventoonzangers *niet* ‘de zaken zelf’ laten horen is gelegen in de grote verschillen tussen wat ik in de Inleiding oude en nieuwe tradities heb genoemd, en tussen de oeuvres en werken van specifieke zangers en groepen. Voor sommige zangers uit de eigentijdse traditie die in de laatste decennia in Europa en de Verenigde Staten tot ontwikkeling is gekomen, geldt dat ze hun werk begrijpen als een studie van ‘de verschijnselen (van resonantie) zelf’. Maar hoewel ze allen boventonen hoorbaar maken, laat elk een ander geluid horen: elke musicus of componist drukt per slot van rekening zijn eigen stempel op de muziek—of probeert dat althans. Uit ontelbare combinaties en sequenties van boventonen die dezelfde harmonische reeks biedt, maken ze eigen keuzes.

Er is dus sprake van een zekere ambiguïteit wanneer uiteenlopende boventoonzangers beweren terug te keren tot ‘de zaken zelf’, terwijl ze allemaal toch tot unieke resultaten komen. Met die ambiguïteit in gedachten heb ik het idee van *0...* ontwikkeld (in spreektaal: ‘Nulpunten’; ik zal er voornamelijk aan refereren door de nul en de punten cursief uit te schrijven). De *0...* die op de cd en in het volgende hoofdstuk gepresenteerd worden (genaamd *0.32* tot *0.28*) zijn in eerste aanleg geen middel tot zelfexpressie en geen techniek om een gevoel of idee buiten de muziek over te brengen. Het voornaamste doel is niets anders dan het klinkende materiaal—de boventoonreeks—te presenteren in al haar differentiatie, zoals akoestische laboratoriumexperimenten met sinustonen pogen om een zeker akoestisch of psycho-akoestisch fenomeen helder en gecontroleerd over het

voelicht te brengen. Uit deze systematische experimenten en waarnemingen ontstaat een beeld van het hoorbare en zingbare, geformuleerd rondom de harmonische bouwstenen van geluid. Tezamen vormen zij een catalogus van basismogelijkheden van boventoonzang en geven ze richting aan muzikale toepassingen gebaseerd op de exacte verhoudingen van de harmonische reeks.

Ontdaan van een expressieve lading moeten deze *0...* in hun kale vorm eerder als etudes dan als composities beschouwd worden. Het is een verdere reductie en abstractie van eerdere projecten die ik gedaan heb met boventonen. Zoals gezegd, herken ik in die projecten achteraf veel van de fenomenologische methode zoals Ihde die heeft samengevat. Maar in deze dissertatie pas ik een dergelijke methode bewuster en strikter toe. De term *nulpunt* verwijst niet alleen naar het basale karakter van boventonen als een strikt akoestisch gegeven. Het verwijst ook naar de innerlijke noodzaak om niet eenvoudigweg te zeggen ‘dit hier zijn *die Sachen selbst*,’ maar om werkelijk te proberen in Husserliaanse zin zo ver mogelijk ‘zu den Sachen selbst’ terug te keren. Het persoonlijke wordt uitgevlakt, ‘ik’ staat tussen haakjes. Met zanger Rollin Rachele heb ik, na respectievelijk dertig en twintig jaar ervaring met boventoonzang, een nieuwe poging gewaagd om dichterbij de essentie van het stemgeluid te komen, niet door het grootser en meeslepender te maken, maar in tegendeel, door het beperkter en ‘droger’ te maken. Elk afzonderlijk hebben we muziek leren kennen als een middel om in een kort moment veel betekenissen, symbolen, beelden, en associaties bij elkaar te brengen. Dit is zonder meer één van de bijzondere eigenschappen van muziek en één van de redenen waarom musici en publiek er telkens weer door gegrepen worden. Maar de hier gepresenteerde *0...* bewegen in tegenovergestelde richting. Ze verlangen van hun uitvoerders een soort uitwissen van de eigen muzikale identiteit, het opgeven van intense muzikale ervaringen, het weglaten van de neiging om naar een muzikale climax toe te werken. De *0...* reduceren het muzikale scheppingsproces tot de essenties van de innerlijkheid van de toon. Met de *0...* werp ik vragen op naar muzikale betekenis en de identiteit van de zanger. Dit moet echter niet als een voorschrift voor de luisteraar gelezen worden. Elke luisteraar zal op haar eigen manier op deze klanken reageren en er eigen betekenissen en associaties aan verbinden. Kennis van de *0...* en wat er achter steekt is geen absolute voorwaarde om te leren van de ervaring van boventoonzang, maar kan wel aan die ervaring bijdragen.