



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 6

## De vleesgeworden geest van Sardijnse polyfonie



## 1. De broederschap van Castelsardo

Mijn eerste gewaarwording van een mediterrane, polyfone vorm van boventoonzang was naar aanleiding van de tournee van een Corsicaanse groep die traditionele polyfonische gezangen uitvoert, en die ik op hun reizen door Nederland en België begeleidde. Dat was in 1989, en kort erna kwamen mij opnames ter ore van een zingend trio uit Corsica, dat in 1973 door musicoloog Wolfgang Laade opgenomen was. Onmiddellijk viel mij op dat de drie zangers meer dan drie partijen zongen; ik twijfelde aanvankelijk zelfs of het wel drie zangers waren. Het kostte mij moeite om de grondtoonmelodieën te volgen, omdat twee van de zangers zulke resonante stemmen hadden dat ik duidelijk hoorbare, geïsoleerde boventonen hoorde. Het leek mij welhaast zeker dat de zangers dit bewust deden.<sup>1</sup> Maar noch het Corsicaanse koor waarmee ik door Nederland getournd had en dat ik vervolgens in Corsica bezocht had, noch andere Corsicaanse koren die ik beluisterde deden wat die drie heren op de cd deden. Wel werd duidelijk dat Corsicaanse zangers meer met resonantie deden dan wat ik van de meeste andere Europese koormuziek kende. Enkele andere Europese en buiten-Europese zang- en instrumentale tradities, en bovenal de Turco-Mongoolse muziek, hadden mijn speciale belangstelling vanwege de rijkdommen aan technieken om unieke timbres en resonanties tevoorschijn te laten komen uit stemmen en instrumenten. Bij sommige van deze tradities bleef de vraag of musici al of niet *bewust* boventonen zongen in de lucht hangen. Voor Corsica werd die vraag weer actueel toen ik enkele jaren later op een onderzoek naar Sardijnse muziek stuitte.

Op Sardinië opereren al eeuwenlang broederschappen in diverse dorpen, nauw verbonden met de kerk, en toch naast de officiële Rooms-Katholieke kerkgemeenschappen. Hun gezangen zijn polyfoon, en vele dorpen kennen hun eigen oraal overgeleverde gezangen, gebaseerd op de katholieke liturgie, zoals het Miserere en het Stabat Mater. Aan het merendeel van deze gezangen zijn geen namen van componisten verbonden: de auteurs zijn anoniem. Eén van de hoogtepunten van het jaar zijn de processies in de week voorafgaand aan Pasen, het voornaamste religieuze feest voor de Sardijnen. Een speciale viering is die van het kleine middeleeuwse stadje Castelsardo, gelegen op een hoge rots aan de noordkust van Sardinië. *Lunissanti* is uniek op Sardinië omdat het een uitvoerig ritueel is dat tot in details is overgeleverd, recente modernisering op het eiland ten spijt. Zangers en bewonderaars van andere dorpen komen graag naar Castelsardo toe om dit ritueel, waarin drie gezangen centraal staan (Miserere, Jesu en Stabat Mater), mee te maken.

Etnomusicoloog Bernard Lortat-Jacob, tot voor kort verbonden aan het Centre National de Recherche Scientifique in Parijs, heeft het ritueel en de gezangen zorgvuldig gedocumenteerd in zijn monografie *Chants de passion*. Deze en andere geschriften van zijn hand vormen de voornaamste bronnen voor het eerste deel van dit hoofdstuk, waarin ik enkele aspecten van de gezangen en de betekenissen van de muziek uitlicht.<sup>2</sup> Als ik in het

<sup>1</sup> Mark van Tongeren, 'A worldwide perspective on overtone singing', *Zhurnal Khoomei*. Kyzyl: Gosudarstvennoe Predpriyatie "Khoomei", 1995, 22-32.

<sup>2</sup> Bernard Lortat-Jacob, 'En accord: polyphonies de Sardaigne: quatre voix qui n'en font pas qu'une', *Cahiers de musiques traditionnelles*, 6, 1993, 69-86; idem, *Chants de passion. Au coeur d'une confrérie de Sardaigne*. Parijs: Les Éditions du Cerf, 1998; idem, *Sardinia, polyphony for Holy Week* (cd), 1992.

hiernavolgende spreek over Sardijnse zang en boventoonzang, dan doel ik in de eerste plaats op de vorm die Lortat-Jacob in Castelsardo gedocumenteerd heeft. In het tweede deel vul ik die aan met observaties gebaseerd op het bijwonen van de paasvieringen van Sardinië in 2007, waarbij de Italiaanse musicoloog Ignazio Macchiarella mij introduceerde bij vele personen en facetten van de muziek, de rituelen en het dorpsleven van Castelsardo en Santu Lussurgiu. Mijn reis naar Sardinië had als doel om ter plekke kennis te nemen van deze uitzonderlijke zangtradities, en zo mogelijk deel te nemen aan de zangsessies. Op die manier kon ik nagaan of en hoe we met het Parafonie Laboratorium soortgelijke meerstemmige zang beter konden uitoefenen in één van de traditionele vormen, of in een nieuwe vorm. Daarnaast wilde ik beter begrijpen—en zo mogelijk direct ervaren—wat het akoestische verschijnsel, waar enkele dorpen zo beroemd om zijn, inhield.

*Titelpagina van dit hoofdstuk: Eén van de drie kwartetten zingt 's morgens vroeg in de straten van Castelsardo tijdens het belangrijkste religieuze feest van het dorp, Lunissanti, in april 2007. De prior, die dat jaar verantwoordelijk was voor de organisatie en de kwartetten samenstelde, houdt het kruis vast en kijkt toe. Illustratie 6.1 (rechts): Het tafereel herhaalt zich als de duisternis ingevallen is en alle straatverlichting uit is. Her en der branden fakkels, de twaalf zangers dragen elk een lampion. Toehoorders zwijgen, ook als de kwartetten zich verplaatsen door de nauwe straatjes. Voor enkele uren is iedereen in de ban van het licht en het geluid dat zich vanuit het midden van de zangers over Castelsardo verspreidt.*



## 2. De *quintina*

De Sardijnse vorm van boventoonzang is een a-typisch voorbeeld van de zangtechniek, omdat (slechts) een enkele resulterende boventoonstem door meerdere stemmen *gezamenlijk* gerealiseerd wordt (en niet één extra boventoonpartij voor *elke* zanger). Dat resultaat is bovendien vaker afwezig dan aanwezig, en niet altijd gemakkelijk hoorbaar. Tegelijkertijd is hun vorm van polyfone zang een schoolvoorbeeld van het werken met boventoonintervallen zoals ik dat in de Inleiding besprak als *Just Intonation*, omdat de grondtonen van de zangers teruggaan op de zuivere proporties 2:3:4:5. Er is nadrukkelijk geen sprake van een getempereerde stemming, maar van een bewuste afstemming in ratio's van hele getallen. Toch is die afstemming ook *onbewust*, en wel in de zin dat er geen theorie of conceptualisatie van getallen of zelfs maar intervallen aan ten grondslag ligt.<sup>3</sup>

Uitgangspunt van de melodieën voor de paasviering is meestal een *cantus firmus*, een melodie van oude, mogelijk middeleeuwse oorsprong. Deze melodieën werden geharmoniseerd volgens een methode die sterk in zwang raakte in Italië gedurende de zestiende eeuw, *falsobordone* geheten. Door de regels van *falsobordone* toe te passen ontstaan er boven de melodielijn parallelle drieklanken, zonder contrapunt, welke gedragen worden

<sup>3</sup> Vgl. Hoofdstuk Twee: met getallen bedoel ik *bewust gekozen* ratio's, met intervallen een minder exacte aanduiding van zekere toonsafstanden (die altijd nog zeer exact *kan* zijn, ook in harmonische ratio's, maar niet als ratio gedacht of bedoeld wordt). De hier besproken Sardijnse musici maken geen gebruik van notaties of klassieke muziektheorie.

door vier stemmen.<sup>4</sup> In Castelsardo wordt de hoofdmelodie (*bogi* of ‘stem’) verdubbeld door de *bassu*, de tweede stem heet *contra* en de terts, helemaal bovenaan, *falzittu*.<sup>5</sup> Dit komt overeen met het akkoord (en de intervallen) dat gevormd wordt door de tweede, derde, vierde en vijfde boventoon zoals ze in de boventoonreeks geformeerd worden. In frequenties, en uitgaande van een *bassu* van 100 Hz, is de reeks 100 – 150 – 200 – 250. (Men kan hieronder een toon van 50 Hz voorstellen om de grondtoon te krijgen waar de wél gezongen tonen harmonischen van zijn.)

Tabel 6.2. (Naar Lortat-Jacob 1998, 141) De vier stemmen, hun relatie tot elkaar en tot de boventoonreeks.

stemmen	frequenties	grondtoonintervallen		boventoonreeks
<i>falzittu</i>	250	SI	E	H5
<i>bogi</i>	200	SOL	C	H4
<i>contra</i>	150	RE	G	H3
<i>bassu</i>	100	SOL	C	H2
	50	SOL	C	H1

In het melodieverloop verspringen de vier stemmen steeds naar andere toonhoogtes (of frequenties), maar door het *falsobordone* principe van harmonisatie blijft het akkoordschema dicht bij dit model.

De *bogi* of de *bassu* zet nieuwe frases in en wordt vrijwel meteen daarna gevolgd door de overige stemmen. Daarbij worden toonhoogtes, sterkte en klinkerkleuring van de vier stemmen subtiel en op het gehoor aangepast. De *bassu* zingt alle klinkers die de uitspraak voorschrijft doffer (met frequenties tot ongeveer 1250 Hz), terwijl de *falzittu* ze veel helderder maakt dan bij spreken het geval zou zijn (tot 6500 Hz); de *contra* en de *bogi* zitten daartussenin. Kijken we naar de eerste boventonen van de vier stemmen tot 600 Hz in Tabel 6.3, dan zien we waar deze fusietonen ontstaan. De zesde harmonische van de *bassu* valt bijvoorbeeld samen met de vierde van de *contra* en de derde van de *bogi*, wat resulteert in een fusietoon gedragen door drie van de vier stemmen.

Elke stem neemt een eigen unieke plaats in het akoestische spectrum in en hanteert een eigen strategie om op een effectieve manier bij te dragen aan het totaalbeeld. Ze staat niet ten dienste van zichzelf als een afzonderlijke stem. In laatste instantie staat ze zelfs niet ten dienste van de andere of aan het geheel, maar aan datgene wat de zangers op verbluffende wijze overtreft. Dan wordt er een stem hoorbaar die de eigenlijke stemmen te boven gaat, en die Lortat-Jacob *quasi bovennatuurlijk* noemt. Een vijfde stem, liefkozend aangeduid met *quintina* door de lokale bevolking. Met deze *quintina*, zegt men in Castelsardo, verschijnt de Heilige Maagd Maria.

Op basis van de berekeningen kan de *quintina* op meerdere plekken optreden. Dit blijkt als we de opeenvolgende fusietonen nog eens op een rij zetten, en er opnieuw boventoonreeksen naast zetten, waarvan de *quintina*'s zélf weer onderdeel uit zouden kunnen maken (zie Tabel 6.4). Lortat-Jacob kan niet met 100% zeker-

<sup>4</sup> Lortat-Jacob, *Chants*, 322.

<sup>5</sup> Voor enkele variaties op deze harmonische vorm, zie Lortat-Jacob, *Chants*, 153-166.

Tabel 6.3. (Naar Lortat-Jacob 1998, 141) Boventoonfrequenties van de vier stemmen. De vier reeksen worden in werkelijkheid gestapeld en zijn dus met elkaar verstrengeld op elk moment dat ze gezongen worden. De samenvallende frequenties zijn opgeteld voor elke stem (het getal bovenaan de kolom van elke stem) en voor elke gezongen frequentie (in de laatste kolom).

<b>f (Hz)</b>	<b>5x</b>		<b>2x</b>		<b>3x</b>		<b>1x</b>		<b>← ↓</b> <b>aantal</b> <b>verdubbelingen</b> <b>van frequenties</b>
600	600	H6	600	H4	600	H3			<b>3x re</b>
550									
500	500	H5					500	H2	<b>2x si</b>
450			450	H3					
400	400	H4			400	H2			<b>2x sol</b>
350									
300	300	H3	300	H2					<b>2x re</b>
250							250	si	
200	200	H2			200	sol	<b>falzettu</b>	(H1)	<b>2x sol</b>
150			150	re	<b>bogi</b>	(H1)			
100	100	sol	<b>contra</b>	(H1)					
	<b>bassu</b>	(H1)							

heid zeggen ‘waar’ de *quintina* zich bevindt. Hij vermeldt dat zangers haar op 2 of 3 octaven boven de grondtoon van het akkoord horen.<sup>6</sup> In het vorige hoofdstuk hebben we gezien dat onze toonhoogtewaarneming tot stand komt in een top-down proces, op basis van een samenvoeging van harmonischen. Een reeks frequenties die ons bereiken worden door het auditief systeem gereconstrueerd tot één of meer grondtonen, die het aantal vermoedelijke geluidsbronnen representeren. Het gehoor kan theoretisch nog meer boventoonreeksen in de gezongen harmonischen ontdekken, en meerdere virtuele grondtonen. De laagst mogelijke *quintina* bevindt zich in het bereik van de reële stemmen. Bovendien is er een veel lagere virtuele grondtoon (of ‘*missing fundamental*’) aanwezig, omdat de ratio’s tussen de *bassu* en de andere stemmen 2:3:4:5 zijn. De 1 van die reeks ligt een octaaf onder de *bassu* en kan subtiel bijdragen aan de volheid van de klank. En dan is er nog de virtuele grondtoon die ontstaat uit de andere virtuele grondtonen: ook de virtuele grondtonen onderling vormen weer perfecte ratio’s 2:3:4:5, en zij leiden weer terug naar de frequentie van de *bassu* (zie Tabel 6.5).

<sup>6</sup> “Pour la majorité des auditeurs, comme pour les confrères eux-mêmes, qui peuvent la chanter, et, plus commodément la siffler, la *quintina* semble plutôt reproduire la fondamentale de l’accord et se trouver à sa double (ou triple) octave, soit *sol* dans l’aigu”. (ibid., 144) Volgens een later experiment van Lortat-Jacob wordt de *quintina* gehoord op één octaaf boven de *bassu* (bron: [www.crem-cnrs.fr/realisations\\_multimedia/animations/quintina/seq1.html](http://www.crem-cnrs.fr/realisations_multimedia/animations/quintina/seq1.html), laatst geraadpleegd 14 mei 2012). Het feit dat sommige broeders de *quintina* hoger inschatten kan te maken hebben met de ijle consistentie van de tonen die haar veroorzaken, waardoor ze lichter klinkt dan de grondtonen waar ze nog relatief dichtbij zit.

Tabel 6.4. In het linkervak ('fysische bron') heb ik onderaan in grijze vlakken schematisch de grondtonen van de vier zangers boven elkaar gezet. In de witte vlakken daarboven staan de frequenties van hun harmonischen. In het rechtervak ('perceptief resultaat') wordt getoond dat die frequenties meerdere boventoonreeksen herbergen, die elk herleid kunnen worden tot een eigen virtuele grondtoon. De nummers 1 t/m 4 in de eerste kolom duiden vier mogelijke 'virtuele' grondtonen aan. Rechts daarvan geeft elke kolom één van die vier varianten, waarbij bovenaan de ratio tot de bassu gegeven is. De varianten bevinden zich telkens op 100 Hz van elkaar, en dat is weer precies de daadwerkelijke frequentie van de bassu. Theoretisch gezien bevinden zich dus vanaf het octaaf boven de bassu meerdere nieuwe boventoonreeksen die als een stem gehoord zouden kunnen worden. Optie 1 staat tussen haakjes: deze ligt nog onder de grondtoon van de falzittu en lijkt geen reële optie voor de quintina.

FYSISCHE BRON			PERCEPTIEF RESULTAAT				
bereik boven de grondtonen	f (Hz)	verdubbelde frequenties	mogelijke 'virtuele' grondtonen	octaaf (2:1)	kwint (3:1)	octaaf (4:1)	terts (5:1)
				aantal	frequentie	verdubbelingen	
				6x	7x	4x	5x
		1000	3x				H2
		950					
		900	2x		H3		
		850					
		800	2x		H3	H2	
		750	2x				
		700					
	650						
	600	3x			H2		
	550						
	500	2x	4. -----	-----	-----	-----	H1
	450						
	400	2x	3. -----	H2	-----	H1	
	350						
	300	2x	2. -----	-----	H1		
bereik van grondtonen	250						
	200	2x	( 1. -----	H1 )			
	150						
	100						

Tabel 6.5. Op welke toonhoogte klinkt de quintina? Op basis van de gestapelde intervallen en hun overlappende boventoonreeksen zijn er vele virtuele tonen mogelijk. De grondtoon van de bassu (het 1<sup>e</sup> octaaf in de linkerkolom) dient als referentie en komt overeen met de 1<sup>e</sup> virtuele grondtoon in de bovenstaande tabel. Andere intervallen (kwint, tert) worden buiten beschouwing gelaten.

OCTAAF	REËEL	VIRTUEEL
4 <sup>e</sup>		toonhoogte 2 waarop broeders de <i>quintina</i> horen en/of fluiten
3 <sup>e</sup>		toonhoogte 1 waarop broeders de <i>quintina</i> horen en/of fluiten
2 <sup>e</sup>	<i>bogi</i> : feitelijke hoofdstem, 1 octaaf boven de <i>bassu</i>	laagste virtuele grondtoon op basis van fusietonen
1 <sup>e</sup>	<i>bassu</i> : laagste gezongen toon in het akkoord	virtuele grondtoon van bovenliggende virtuele grondtonen
-1 <sup>e</sup>		virtuele grondtoon (' <i>missing fundamental</i> ') van het akkoord van de vier grondtonen



### 3. Belichaming van polyfonie

Wat betekenen de rituele gezangen die tijdens Lunissanti gezongen worden? Lortat-Jacob vat één van de betekenissen als volgt samen:

Et quand on me demande si “mes” confrères sont chrétiens, je répons: “Certainement, oui...”, mais en m’empressant d’ajouter que leur théologie est nourrie d’esthétique, au point que les figures de la Vierge et du Christ, ou encore la représentation de leurs mystérieux rapports, sont surtout musicales. Elles naissent de leur gosier et passent par leur oreille, après avoir été formé par un des hémisphères de leur cerveau. ... La Vierge Marie, en particulier, s’incarne dans l’image, quasi surnaturelle, de sa propre voix: la *quintina*, une fusion acoustique des quatre mélodies parallèles et strictement masculines du chœur.<sup>7</sup>

Op het eerste gezicht zou het voor de hand kunnen liggen om de gezangen bij de belangrijkste Paasviering in Castelsardo te plaatsen in de context van een Europese religieus-metafysische traditie van muziek als een ervaarbaar model van de kosmos. Lortat-Jacob laat die associatie achterwege. In dat model wordt de *verschijningsvorm* van muziek, die het resultaat is van een conglomeraat van ‘grovere’ en ‘subtielere’ fysieke processen, verheven tot een *uitdrukkingsvorm* van een kosmisch, harmonisch proces of idee dat buiten de fysieke realiteit en de kenbare wereld zou staan.<sup>8</sup> Klinkende, reële muziek—en dan vooral religieuze muziek—is in dat model een afspiegeling van een goddelijke muziek die niet met het gehoor waarneembaar is, maar de kosmos wel geheel doordringt. De muziek die mensen—en dan historisch gezien vooral christelijke Europeanen—in hun aardse bestaan maken en beluisteren, kan in dit kader beschouwd worden als een kunstvorm die relatief dichtbij die hogere kosmische ordening zou staan. Zij stelt de mens in staat om, in uitzonderlijke gevallen, iets van die goddelijke eenheid op te vangen. Een voorbeeld is de interpretatie van de boventoonreeks van componist en theoreticus Andreas Werckmeister (1645-1706), die sterk leunt op christelijke symboliek, zoals dit citaat van Richard Elfyn Jones laat zien:

Octave I (harmonics 1, 2) now symbolise God the Father as he was before Creation; II (harmonics 2, 3, 4) the time of the Old Testament, when the Trinity was concealed; III (harmonics 4, 5, 6, 8) the time of the New Testament, in which the Trinity was revealed; IV (harmonics 8, 9, 10, 12, 15, 16) the melody of the Christian life, in earth and heaven. His association of these ascending octaves with what he called the “trumpet scale” (the trumpet’s harmonics) gave it a resplendently apocalyptic gloss, and it was significant here that the dissonant harmonics 7, 11, 13, 14 were excluded as representing sin.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Ibid., 15. In een voetnoot bij deze passage merkt de auteur op dat de broeders zich feitelijk weinig inlaten met de gang van zaken in de kerk zelf. Ze volgen de mis op afstand, vanuit de ruimte achter het altaar, zijn niet zelden afgeleid of arriveren laat. Er is sprake van een contradictie omdat de broeders zelf feitelijk leken (*laïque*) zijn, terwijl de broeders*chappen* dat niet zijn (ibid., 15, 24).

<sup>8</sup> Dit is een zeer vereenvoudigde wijze om 2500 jaar westerse muzikale metafysica samen te vatten. Zie voor enkele achtergronden: Jamie James, *De muziek der sferen. De parallelle geschiedenis van muziek en wetenschap; van hemelse harmonie tot kosmische dissonantie*. Amsterdam: Bres, 1997; Penelope Gouk, ‘Raising spirits and restoring soul: early modern medical explanations for music’s effects’, in Veit Erlmann (red.), *Hearing cultures. Essays on sound, listening and modernity*. Oxford: Berg 2005, 87-105.

<sup>9</sup> Richard Elfyn Jones, *Music and the numinous*. Amsterdam: Rodopi, 2007, 49. Merk op dat de in Hoofdstuk Drie aangemerkte probleemgevallen H7, H11, H13 en H14 hier voor zondig aangezien worden.

De symboliek van de rituele Sardijnse gezangen (bijvoorbeeld de vele manieren waarop de drie-eenheid verwerkt zit in de structuur van de liederen en teksten<sup>10</sup>) en de *quintina* zelf zouden kunnen beantwoorden aan een dergelijk model.

Uit de analyse van Lortat-Jacob komt een ander beeld naar voren,<sup>11</sup> dat een spirituele interpretatie van deze gezangen ombuigt zodat het opvallend concrete, aardse vormen aanneemt. De stem is de weg naar succes en aanzien in de kleine gemeenschap van Castelsardo, en Lortat-Jacob ontrafelt hem nauwgezet. Hij spreekt, net als de broeders, vooral over de zang. Zijn weergave van de gesprekken brengt aan het licht dat deze meestal op concrete gebeurtenissen betrekking hebben, zoals de hoogte van de inzet (*chiave*), het timbre van een stem, het niveau van een leerling en, telkens weer, de vraag of een uitvoering geslaagd was of niet.

On chante pour Dieu, sans doute, mais plus encore pour se fair entendre dans les rues étroites de la ville, et aussi pour séduire le compagnon, pour le dominer, pour s'agréger à lui également, voire pour l'étonner ... et sans doute pour s'étonner soi-même. Et les longues discussions dont les confrères sont si friands ne sont pas d'ordre métaphysique; elles touchent rarement aux croyances religieuses, et encore bien moins à l'expérience mystique.<sup>12</sup>

De concrete, maar complexe verwickelingen van het dagelijks leven worden gekenmerkt door een zekere ongreepbaarheid, die volgens Lortat-Jacob niet onderdoet voor het religieuze mysterie: “... la quête du divin s'incarne dans une quête communautaire aussi inaccessible que le divin lui-même”.<sup>13</sup> Lortat-Jacob toont dit aan door te wijzen op de omstandigheid (of ‘etnologische perversiteit’, zoals hij het noemt) dat betekenissen altijd meervoudig zijn en er voortdurend compromissen nodig zijn om datgene wat broeders *zeggen, denken* en *doen* in overeenstemming te brengen.<sup>14</sup> Het taalgebruik laat nog op een andere wijze zien dat een al te spirituele interpretatie van de gezangen onterecht is. De aanduiding ‘belichaming’ wordt namelijk letterlijk gebruikt door broeders, wanneer ze zeggen dat de zang *lo spirito diventato corpo* is, “de vleesgeworden geest”.<sup>15</sup> Voor een enkele zanger is het een bovennatuurlijk verschijnsel, een stem die niet door mensen gemaakt wordt, maar de meeste zangers laten zich niet verleiden tot dergelijke preciese uitspraken over haar natuur.<sup>16</sup>

Car tous les confrères le savent: l'harmonie acoustique résulte directement de l'harmonie sociale et ne peut naître sans elle. ... [Le chant] met en oeuvre des rapports personnels d'une grande intensité qui ont l'étrange propriété de figurer dans la musique. Il naît de personnalités qui, selon les cas, se confrontent ou s'écoutent et concourent avec plus ou moins de bonheur à re-créer des formes sonores dans un esprit de perfection. Entrer dans le chant ne consiste donc pas seulement à faire vibrer ses cordes vocales, mais à

<sup>10</sup> Lortat-Jacob, *Chants*, 279-281.

<sup>11</sup> Lortat-Jacob brengt de structurele opbouw van het passiefest *Lunissanti* nauwgezet in kaart en geeft een systematische analyse van de muziek (ibid., 21-153, 239-283), waarvan ik slechts de voor mij relevante punten weergeef. In een apart deel bespreekt hij de passies die aan de basis staan van de gezangen en die ook betrekking hebben op het leven van alledag gedurende de rest van het jaar. Dit zijn de algemeen menselijke passies, die een uitwerking en vorm krijgen die specifiek is voor de locatie (Castelsardo), voor de tijd (de jaren tachtig en negentig waarin Lortat-Jacob vrijwel jaarlijks de rituelen bijwoonde) en voor de individuen (elk met hun eigen stem in muzikale en sociale zin) (ibid., 167-213).

<sup>12</sup> Ibid., 170.

<sup>13</sup> Ibid., 170.

<sup>14</sup> Ibid., 193-197.

<sup>15</sup> Ibid., 210.

<sup>16</sup> Ibid., 210: voetnoot 1 aldaar.

chercher ensemble une harmonie parfaite. Et en dernière analyse, c'est bien cet esprit de perfection qui donne au chant sa dimension spirituelle.<sup>17</sup>

Datgene wat overschiet, wat niet verklaard kan worden en onder niemands controle is, krijgt uiteindelijk een kwalificatie als een geestelijk verschijnsel, *esprit de perfection*. Maar dat geldt dan vooral voor het concrete akoestische verschijnsel van de *quintina*, en minder voor het treffen van de juiste begintoon. Die laatste appelleert aan waarheid,<sup>18</sup> de *quintina* aan het goddelijke. Toch is iedereen ervan doordrongen dat die goddelijke stem bevochten moet worden in het verband van dagelijkse interacties, van een sociale harmonie. De goddelijkheid van dit akoestische fenomeen wordt niet weggeprojecteerd naar een onkenbaar domein, maar ligt, in tegendeel, stevig ingebed in een fysieke wereld die volgens Lortat-Jacob zelf doordrongen is van een ondoorgrondelijke complexiteit.<sup>19</sup>

Ook de letterlijke, christelijke betekenis van de gezangen gaat grotendeels aan de broeders voorbij, omdat ze het Latijn niet machtig zijn. Het lijdensverhaal, dat zo indrukwekkend uitgebeeld en bezongen wordt, is relatief irrelevant *als verhaal*. De gewichtige eerbied voor Het Woord en voor De Bijbel, zo sterk beleden in de katholieke ritens, treft men niet aan bij de broeders, die in de praktijk benevens de kerk opereren. Niet de heilige schriften, maar de gezongen, oraal overgeleverde interpretaties ervan zijn de norm. De tekst wordt letterlijk vervormd: de akoestische briljantie van de samenzang gaat ten koste van de articulatie en verstaanbaarheid van de tekst, die soms niet meer dan een schaduw van zijn semantische vorm wordt. Klinkers worden systematisch omgebogen, medeklinkers half ingeslikt. Zouden de broeders de klinkers en medeklinkers zonder aanpassing zingen, dan zou de reine stemming als geheel, die de koren hun typische, hechte klank verleent, veel moeilijker te realiseren zijn. De *quintina* zou waarschijnlijk nooit te voorschijn zijn gekomen.

#### 4. De stem van een onzichtbare vrouw

In 2007 verbleef ik tien dagen op het eiland om deze zangvormen van dichtbij mee te maken in de Paastijd. Ik had talloze malen cd-opnames beluisterd van verschillende broederschappen, en veronderstelde dat ik daarmee wist wat er akoestisch gezien aan de hand was bij deze gezangen. Ik had de *quintina* min of meer duidelijk kunnen ontwaren op een beperkt aantal opnames: daar klonk een boventoon mee, ruim boven, en schijnbaar los, van de vier mannenstemmen. De boventoonmelodie leek daarbij de melodische lijnen van de mannenstemmen te volgen. Maar erg duidelijk was dit allemaal niet: het was evident dat dit een subtiel verschijnsel was, dat grote inspanning behoeft van de luisteraar, en waarschijnlijk voor de meesten—zelfs met inspanning—niet goed waar te nemen is. Hooguit ontstaat in dat geval een intuïtie dat er iets aan de hand is, maar wat dat 'iets' is blijft zeer

<sup>17</sup> Ibid., 10.

<sup>18</sup> Ibid., 211.

<sup>19</sup> Lortat-Jacob geeft echter zelf duidelijk aan in zijn analyse dat de akoestische harmonie waar hij op doelt gebaseerd is op de onderliggende structuur van de boventoonreeks. Daarmee is er dus wel degelijk sprake van een vorm van akoestische harmonie die voorafgaat aan de sociale harmonie, en aan de polyfone harmonieën. Vanaf het volgende hoofdstuk wordt de rol van die onderliggende 'harmonische harmonie' (waarbij 'harmonische' refereert aan de exacte ratio's van de boventoonreeks) steeds explicieter. De moderne traditie van boventoonkoren in Duitsland en omstreken heeft zich, als een sociaal en muzikaal fenomeen, veel bewuster ontwikkeld 'rondom' die akoestische harmonie.

moeilijk aanwijsbaar. Er heerst onzekerheid als men denkt of weet iets te moeten horen, maar geen houvast vindt, net zoals die keer dat er een stukje in een Nederlandse krant had gestaan dat een concert met Sardijnse boventoonzang beloofde. Rondom mij in de opvallend volle zaal van het Amsterdamse Tropentheater werden herhaaldelijk opmerkingen over boventonen gefluisterd. Ik hoorde daarin vooral twijfel. *'Zijn dat nou die boventonen?'* *'Ik hoor het niet hoor!'* Als ze voor de boventonen gekomen waren, dan zouden ze uiteindelijk gedesilluseerd huiswaarts keren: in de zangtraditie van het betreffende dorp uit Centraal-Sardinië is zelfs voor de meest doorgewinterde luisteraar geen *quintina* te bespeuren. De traditie van Castelsardo staat wat dit betreft nagenoeg op eenzame hoogte.

Ruim voor de paasvieringen legde ik in Castelsardo contact met de broederschap van de *Oratorio di Santa Croce* en met een viertal zangers die benevens de broederschap opereren onder de naam *Cuncordu di Castelsardo*.<sup>20</sup> De eerste voltrekt de rituelen jaarlijks. De tweede (waaraan ik zal refereren als de Cuncordu) staan om politieke redenen los van de broederschap, en functioneren daarom min of meer als een zelfstandig koor. Pas in de eigenlijke, akoestische situatie drong tot mij door waar het de zangers om te doen is.

De leider van de *Cuncordu* nodigde me uit in het hart van de middeleeuwse burcht om een *prove* (repetitie) bij te wonen. Nadat ze één voor één binnengedruppeld waren namen ze hun plaatsen in en begonnen te zingen. Ik herkende enkele liederen, en constateerde dat ze goed en zuiver gezongen werden, op die natuurlijke, losse wijze die zo kenmerkend is voor langdurige, orale tradities. Op zeker moment werd mijn aandacht afgeleid door een vrouwenstem die zich in het koor mengde. Niet zomaar een vrouwenstem, maar één die in harmonie met de mannenstemmen zong. Ik draaide meteen mijn hoofd om, omdat de stem niet van hen kwam, maar achter mij klonk. Natuurlijk was er geen vrouw te bekennen. Verbouwereerd draaide ik mijn hoofd terug en richtte mijn oren weer op de vier zingende mannen. Ik trok de verbluffende conclusie dat deze zeer natuurgetrouwe vrouwenstem van hén afkomstig was. Ze rees op uit de fusie van hun vier stemmen. Zo'n achttien jaar zeer intensieve luisterervaringen en eigen experimenten met boventoonzang, resonanties en timbres in gebruikelijke en ongebruikelijke muziekvormen uit de hele wereld, hadden mij doen geloven dat ik blind kon vertrouwen op mijn oren. Totdat ik impulsief mijn hoofd draaide, en voor een moment werkelijk geloofde een vrouwenstem te horen, en de bron van deze stem wilde zien.

De *quintina* is een subtiel fenomeen, maar kan als de perfectie benaderd wordt wel degelijk zeer present zijn. Het werd me later in de week, gedurende enkele *proves* van de broederschap en tijdens de processies zelf duidelijk dat de Maagd Maria niet op afroep beschikbaar is. De broeders in Castelsardo spenderen in de aanloop naar de paasweek een aanzienlijk deel van hun tijd aan zingen, in alle mogelijke combinaties van vier zangers, en het is allerm minst gezegd dat de *quintina* zich in haar volle glorie toont. In feite geloof ik niet dat er die week een *quintina* geklonken heeft in mijn bijzijn—wat overigens allerm minst wil zeggen dat er niet goed of niet mooi gezongen werd. Een *quintina* vereist van elk van de vier zangers geduld, oefening en een uitstekend gehoor, in combinatie met het talent om zeer exact te intoneren en onmiddellijk te reageren op de andere drie broeders. Pas als alle vier de stemmen deze kwaliteiten hebben kan alles op zijn plaats vallen.

---

<sup>20</sup> Het gaat om (van laag naar hoog) Salvatore Tugulu, Giovanni Pina, Angelo Cavaliere, Matteo Santonini. Het is feitelijk onjuist om ze broeders te noemen, nu ze buiten de broederschap opereren.

## 5. De zang, de *quintina* en de religieuze ervaring

Onmiddellijk na terugkomst vroeg collega-promovendus Stefan Belderbos, die nieuwe performances ontwikkelt voor de kerkelijke liturgie: “En, heb je nog religieuze ervaringen gehad?”, indachtig het interview dat *Trouw*-journalist Koert van de Velde ons (onafhankelijk van elkaar) had afgenomen voor zijn rubriek over religieuze belevingen. Ik was thuis gekomen met antwoorden, maar ook met veel vragen. Wat te denken van het feit dat de vele zangers in een broederschap geen duidelijke *quintina* hadden gezongen in mijn bijzijn, ook niet bij de vele versies die ik gehoord had tijdens *Lunissanti*, terwijl een vast kwartet dat regelmatig samenkomt, maar geen onderdeel meer uitmaakt van de broederschap na een schisma in de jaren negentig, dat wel kon? Had ik ze bij de broederschap door domme pech gemist? Hadden de onvoorspelbare, complexe factoren die leiden tot de samenstelling van kwartetten niet zo gunstig uitgepakt dit jaar? En dan waren er de *proves* van de broedersschappen, en de prachtige liederen in het huis van de officieuze leider van de broederschap, waarbij zangers die elkaar goed liggen voor de vuist weg een *Miserere* zingen. Het scheen mij toe dat bij deze gelegenheden soms extreem zuivere ratio's 2:3:4:5 klonken. Maar is dat dan het toppunt van zuiverheid en harmonie? En is die klank ‘spiritueel’ van zichzelf? En waar was *op die momenten* de *quintina*? Zijn er soms ook ‘minder zuivere *quintina*'s’, die moeilijker te horen zijn? In laatste instantie kwam de vraag hierop neer: moest ik het ‘broederschapmodel’ met al zijn onvoorspelbare factoren lager waarderen, en moesten er meer professionele ensembles opstaan waarin de onderlinge, sociale harmonie gegarandeerd was, zodat de muzikale perfectie er vanzelf uit volgde? Toonde mijn ervaringen aan dat de sociale organisatie gebaseerd op niet-



religieuze principes een beter model voor de zang is dan die welke gebaseerd is op religieuze principes? Dan komen we toch weer uit bij: “En, heb je nog religieuze ervaringen gehad?”, en is de cirkel zo goed als rond.

*Illustratie 6.6. In de aanloop naar Lunissanti zingen drie broeders en een gast uit een ander dorp informeel samen, in een ruimte die toebehoort aan de broederschap dichtbij de kerk. Gedurende het jaar vinden er talloze van dergelijke muzikale ontmoetingen plaats in steeds wisselende combinaties.*

Wat die laatste vraag betreft: ik had mijn antwoord daarop al in Sardinië gevonden. Er ging een onuitsprekelijke aantrekkingskracht en schoonheid uit van het ritueel, maar ook van het hele proces gedurende de maanden in de aanloop naar het ritueel, zoals Lortat-Jacob dat beschrijft. Mijn observaties tijdens de *proves* van de broedersschappen, van hun intense passie voor het zingen, en van de pluraliteit van de kwartetten die in allerlei combinaties van vier zangers samenzongen, hadden mij ervan overtuigd dat het broederschapmodel evenveel bestaansrecht had als het kwartet dat zich afgescheiden had. *Lunissanti* bestaat mede bij de gratie van deze onvoorspelbaarheid. De mogelijkheid dat er sommige jaren een prior is die uit piëteit met een naaste een kwartet samenstelt dat niet optimaal is, of die simpelweg niet het muzikale inzicht heeft dat noodzakelijk is om voor elk

van de drie kwartetten de goede mensen te vinden, dát is nu juist één van die onzekerheden die maakt dat broeders zich blijven inspannen.<sup>21</sup> De broederschap als geheel heeft niet één stem, maar wordt gevormd door alle stemmen tezamen, in volmaakte, onvolmaakte en soms zelfs slechte combinaties. In de praktijk betekent het dat een aantal zangers gemotiveerd is om veel en zo correct mogelijk te zingen, dat een aantal onder de maat zingt, en dat er enkele natuurtalenten zijn die min of meer feilloos zijn. Een voorbeeld kan dat het beste illustreren.

### **Videofragment op de cd: *Miserere* gezongen tijdens een *prove***

*Opmerkingen bij de video-opname: de bogi is de hoofdstem en zet telkens in; rechts van hem de falzittu, daarnaast de bassu (die meestal amper of niet hoorbaar is), tot slot de contra. De individuele stemmen worden relatief iets luider als de camera erop gericht is. De bogi is nog in de leer en wordt soms gesouffleerd door de falzittu. De lichaamshoudingen, gelaatsuitdrukkingen, mondopeningen en dergelijke verschillen van elkaar, precies zoals Lortat-Jacob dat heeft beschreven. Is hier een quintina te horen? Zeker zijn er boventonen te horen voor de opmerkzame luisteraar, maar ze zijn niet prominent. Wel is de overgrote meerderheid van de akkoorden zuiver, op enkele passages na waar de stemmen licht langs elkaar schuren. Deze algehele versmelting kan men mede beluisteren door de oren af te wenden van de directe indruk van de hoofmelodieën en te luisteren hoe het geluid een fractie van een seconde na de gezongen tonen in de ruimte doorklinkt. Het is af te lezen aan de uitdrukkingen van de bogi en de bassu dat zij hun plaats niet vol overtuiging kunnen innemen, zoals de falzittu en contra dat doen. Wel worden de timing (in een vrij ritme) en de articulatie van de zangers uitstekend gecoördineerd. Ook is te zien en horen dat de twee hogere stemmen sommige klinkers meer 'openen', terwijl de twee lagere stemmen ze soms iets 'sluiten', zodat het timbre van elke stem een beperkt deel van het gehele spectrum inneemt. Het Latijnse deel van de tekst van de Miserere luidt in de officiële gebedenboeken.<sup>22</sup>*

*Et secundum multitudinem miserationum tuarum:  
dele iniquitatem meam.  
Amplius lava me ab iniquitate mea: et a peccato meo munda me  
Quoniam iniquitatem meam ego cognosco:  
et peccatum meum contra me est semper.  
Tibi soli peccavi, et malum coram te feci:  
[...]  
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.  
Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum.  
Amen.*

Tijdens de *prove* beluisterde ik onder andere dit kwartet, dat niet optimaal was, maar een heel eind in de goede richting kwam. Het probleem was—vermoed ik—dat drie van de zangers comfortabel in hun eigen register zongen, maar dat één zanger, de *bassu*, onder zijn normale bereik moest zingen. Hij zong op zijn best op halve sterkte en leek soms helemaal onhoorbaar. Had men gekozen voor een echte *bassu*, dan was dit kwartet uitstekend geweest (bij een slechte *bassu* zou het tegendeel evengoed mogelijk zijn!). Maar omdat allerlei

<sup>21</sup> De prior rouleert per jaar, en het samenstellen van de kwartetten, enige tijd voor de paasperiode, is één van de taken die hij op zich moet nemen. Ook deze belangrijke taak is gebaat bij een ontwikkeld muzikaal gevoel.

<sup>22</sup> In de live-versie verschillen enkele woorden. [...] duidt frases in dialect aan welke hier ontbreken.

zangers om allerlei redenen met elkaar samen te zingen, en op allerlei momenten tijdens de maanden van voorbereiding voor *Lunissanti*, voldoet niet elke versie van de gezangen aan de ideale voorwaarden. Het gaat erom *dat men zingt*, en niet alleen *dat men perfect zingt*: het proces is belangrijker dan het resultaat. Zingen bestendigt sociale verbanden, affirmeert gedeelde sociale en religieuze standpunten.<sup>23</sup> Ook in niet-ideale omstandigheden kan dat tot gepassioneerde en behoorlijk zuivere muziek leiden.

## 6. De juiste intonatie

Die perfectie: hoe perfect is die? Het is duidelijk dat de *Cuncordu* de ideale proporties (2:3:4:5) het dichtst benaderde van alle groepen die ik hoorde: de *quintina* is er het bewijs van. Maar hoe moet dat gezien worden in het licht van de vragen in Hoofdstuk Drie en Vier, waar ik de boventoonreeks en de ervan afgeleide stemmingen en intonaties natrok op hun zuiverheden en onzuiverheden? Hoe verhoudt de theorie van ideale proporties zich tot de praktijk? Hiervoor kunnen we te rade gaan bij een andere, veel jongere traditie waar eveneens fusietonen ontstaan uit zuiver gezongen drieklanken gerealiseerd door vier manlijke zangers. Dit is het zogenaamde *barbershopzingen* dat in de Verenigde Staten ruim een eeuw geleden tot bloei is gekomen en via diverse transformaties tot de dag van vandaag voortbestaat.

Ik zal kort stilstaan bij deze traditie (die ik overigens nooit in volle glorie live gehoord heb), omdat de zangers zich duidelijk hebben uitgesproken over de effecten die ze horen van de boventonen. In barbershop worden fysieke aspecten van het zingen en luisteren sterk benadrukt. Het effect van de boventonen van de vier zangers wordt onder andere *ringing chords*, *bell tones* en *expanded sound* genoemd. Het werkwoord ‘zingen’ wordt zelden gebruikt: de zangers *hit*, *chop*, *ring*, *crack* en *swipe* akkoorden. Etnomusicoloog Gage Averill wijst erop dat barbershop in Amerika<sup>24</sup> vooral gecultiveerd wordt om uitdrukking te geven aan een gedeelde ideologie en een gedeeld wereldbeeld, aan verschillen tussen sexe, klasse en ras, en als versterking van nostalgische gevoelens naar de goede oude tijd. Zoals diverse van zijn bronnen het uitdrukken, is er sprake van sterke en bijzondere ervaringen. De één kenmerkt die als ‘plezierig’, de ander als ‘*fun*’ (“Wow, I want to be part of that!”). Bij sommigen vallen de monden open of gaan er tranen rollen. Een ander hoort engelen zingen.<sup>25</sup> Of zoals één barbershopzanger annex theoreticus het uitdrukte:

[We] memorize just how these chords can sound if struck just right, and as we reach them in the song we tune our voices to hit the proper frequency. Of course, the more skilled the singers, the more Barbershop ringing chords they hit, and this is the area in which contests are won or lost. What happens when a ringing chord is struck? ... The result is a tingling of the spine, the raising of the hairs on the back of the neck, the spontaneous arrival of “goose flesh” on the forearm. When all of this is happening, the human ear can hear only one sound through four voices combined to produce it. These four frequencies merge into a pattern which in effect produced a new sound, a fifth note of almost mysterious propensities ... It’s the

<sup>23</sup> Alan P. Merriam, *The anthropology of music*. Indiana: Northwestern UP, 1964. Voor een andere kijk op de functies van muziek in de maatschappij, zie bijvoorbeeld Jacques Attali, *Noise. The political economy of music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

<sup>24</sup> Er zijn ook vele kwartetten en koren in Europa, inclusief Nederland.

<sup>25</sup> Gage Averill, ‘Bell tones and ringing chords: sense and sensation in barbershop harmony’, *The World of Music*, 41/1, 1999, 38, 39.

consummation devoutly wished by those of us who love Barbershop harmony. If you ask us to explain precisely and scientifically why we love it so, we are hard put to answer; that's where our faith takes over.<sup>26</sup>

De akkoorden die barbershopzangers creëren zijn diverser dan die van de Sardijnse broeders, maar berusten op hetzelfde principe van reine intonatie met grondtoonrelaties als 2:3:4:5 als basis. Daarnaast worden er andere intervallen gezongen (zoals 7:4, 9:4 en afgeleide vormen van deze basisratio's), die het palet aan akkoorden en aan psycho-akoestische bij-effecten dramatisch vergroten. Johann Sundberg vergelijkt in *The science of the singing voice* de intonaties van barbershopzangers met die van klassieke zangers.<sup>27</sup> Zoals we al zagen in Hoofdstuk Vier, accepteren luisteraars bij klassieke zang, waarbij de evenredigzwevende stemming de norm is, aanzienlijke afwijkingen van die stemming. Volgens Sundberg betreft dat een orde van grote van 20 cents, soms zelfs meer. Dat wil zeggen dat van de 100 cents die er in een halve toon (si-do) gaan, een afwijking van 20 cents (20%) nog altijd als zuiver beoordeeld wordt.<sup>28</sup> De resultaten hangen sterk af van vibrato: hoe minder vibrato er toegepast wordt, hoe sneller het oor onzuiverheden afwijst.<sup>29</sup> Voor ensemblezang zonder vibrato neemt hij vervolgens barbershop als voorbeeld. Na metingen concludeerde hij:

The accuracy of intonation was found to be very high indeed: the interval averages showed mean errors below 3 cents! Regarding the sizes of the intervals, ... this quartet uses values quite close to the pure or harmonic versions of the intervals. It will be recalled that it is only these pure intervals that do not generate beats.

Sundberg laat zien dat barbershoppers complexe akkoorden op het gehoor afstemmen op harmonische ratio's die aanzienlijk afwijken van de evenredigzwevende stemming. Zo kan de afstand tussen de zesde en zevende harmonische (7:6) vertaald worden naar een afstand tussen twee grondtonen. Dat levert een interval van een kleine tert op met een waarde van 267 cents. Dat is 33 cents onder de kleine tert in evenredigzwevende stemming, die 300 cents bedraagt. Het zijn dit soort afstanden die de niet-ingewijde luisteraar soms als zeer vreemd en zelfs vals in de oren kunnen klinken als ze naar Sardijnse polyfonie luisteren. Toch is de afstand van 267 cents natuurlijker dan die van 300 cents, omdat die laatste slechts op puur rekenkundige gronden bestaat. We horen dan ook een echo van de kritiek van fysicus Hermann Helmholtz en componist Lou Harrison op de alomtegenwoordigheid van de evenredigzwevende stemming (besproken in Hoofdstuk Drie), als Sundberg concludeert: "Against this background, we must doubt that the equally tempered scale can be accepted as the ideal version for judging whether a tone is sung in tune".<sup>30</sup>

De resultaten van Sundberg's onderzoek gelden als een redelijke indicatie van de mate waarin de betere kwartetten van Castelsardo het ideaal van 2:3:4:5 benaderen. Zij komen inderdaad dichtbij de ideale proporties van de boventoonreeks, niet in de eerste plaats door individueel boventonen te zingen, maar door hun grondtonen zo zuiver mogelijk af te stemmen en gedurende het melodieverloop waar nodig in een fractie van een seconde bij te sturen. Samen moeten zij telkens, voor elke nieuwe toon, die balans zien te vinden. En als dat

<sup>26</sup> Jim Erwin, "Barbershop harmony—a natural science", *The Harmonizer*, 21(2), 19, 30. Geciteerd in Averill, *Bell tones*, 38.

<sup>27</sup> Johan Sundberg, *The science of the singing voice*. Dekalb: Northern Illinois University Press, 1987, 177-181.

<sup>28</sup> Ibid., 178.

<sup>29</sup> Ibid., 177.

<sup>30</sup> Ibid., 179.



gebeurt, en dat is niet vaak zo, dan ontstaat de indruk dat de aldus in elkaar grijpende harmonischen tezamen een complete, nieuwe stem vormen.

### 7. Reële tonen, virtuele stemmen

Om ‘mijn’ *quintina* nog eens te beluisteren vestigde ik mijn laatste hoop op de mededeling van de *falzettu*, dat zij enkele dagen later zouden bijdragen aan een concert dat opgenomen zou worden ten behoeve van een cd productie. Ik kon daar niet bij aanwezig zijn, en vroeg mij af of zij er in geslaagd zouden zijn in de kathedraal van Tergu hun ongrijpbare *quintina* nogmaals te voorschijn te laten komen. En zou dat dan ook vastgelegd kunnen worden op een cd, of zou daarmee de glans van de *quintina* verloren gaan? Wat die laatste vraag betreft had ik goede hoop, omdat Lortat-Jacob, tenslotte *de* autoriteit buiten de broeders zelf, in zijn bespreking van de *quintina* verwees naar zijn cd-opname van één van de drie sleutelstukken van de Lunissanti-viering, het *Jesu*, waarop de vijfde stem goed hoorbaar was. Inderdaad had ik daar duidelijk een hogere melodielijn kunnen volgen, en daarop had ik jarenlang mijn idee van de *quintina* gebaseerd. Enige jaren na het concert kon ik de cd uit Tergu bemachtigen, een wereldmix van Roemeense zigeunermuziek, Gregoriaans gezang, oosterse percussie, en de *Cuncordu di Castelsardo*. Prachtige, gedragen uitvoeringen van een *Gloria*, *Stabat Mater* en *Te Deum*, zonder meer zeer zuiver geïntoneerd (men beluistere het *Gloria*, **CD #50**). Maar hoorde ik een *quintina*? Ik hoorde in ieder geval niet wat ik zelf in de besloten *prove* in de burcht had gehoord. Wel klonk er op sommige momenten duidelijk een partij mee boven de grondtonen van de zangers, ongeveer zoals op de cd-opname waar Lortat-Jacob naar verwees. Zou de *quintina* die mij zelf zo getroffen had misschien niet vastgelegd kunnen worden, bijvoorbeeld omdat haar ruimtelijkheid, die mij zo in verwarring had gebracht, haar vervolmaakte?

Ik ben niet meer teruggekeerd naar Sardinië om de proef op te som te nemen. Maar deze vragen staan niet alleen. Ik noemde al de luisterervaring die ik opdeed bij opnames uit Corsica, waar ik zo duidelijk boventonen in hoorde meeklinken, dat ik mij afvroeg of de zangers zich bewust waren van die tonen. Op Sardinië zijn ook vele *tenores*, wereldlijke groepen die ronkende en snerpende akkoorden produceren waar soms ook ‘bijgeluiden’ in gehoord kunnen worden, al missen die de akoestische concentratie van de *quintina*. Musicoloog Ignazio Macchiarella nodigde mij bovendien uit mee te komen naar het dorp Santu Lussurgiu, alwaar een andere polyfone zangtraditie in ere gehouden wordt. De eerste broederschap die ik na aankomst beluisterde (het dorp heeft er meerdere) intoneerde zeer zuiver en produceerde een gonzende wolk harmonischen die de kapel geheel leken te vullen. Tijdens een diner met vele broeders werd er ook gezongen. Weer viel mij op dat zangers typische timbres hebben, die mogelijk een voorwaarde zijn om zoiets als een *quintina* te produceren. En inderdaad hoorde ik tijdens de polyfone samenzang iets wat leek op een boventoonmelodie. Ignazio Macchiarella tekende op, bij monde van de *concurdu* waar de leider zelf deel van uitmaakt, dat ze soms spreken over *la voce de angeles*, de stem van engelen.<sup>31</sup> Wat voor effect dit precies is kon ik niet met zekerheid vaststellen; het probleem werd in feite gecompliceerd door de opmerking dat het gezang waarin ik een *voce de angeles* hoorde, werd afgedaan als een ondermaatse uitvoering.

<sup>31</sup> Ignazio Macchiarella, *Cantare a cuncordu. Uno studio a più voci* (met cd). Udine: Nota, 2009.

## 8. Samenvatting en conclusie

Mijn ervaringen in Sardinië hebben tot uiteenlopende resultaten geleid. Net als Lortat-Jacob heb ik mij in mijn bestudering van de Sardijnse polyfonie sterk gericht op de sonore materie. Middels de resonanties legt deze materie een eigen dwingende vorm op aan stemmen, waarvan de uitwendige opbouw op elke toonhoogte een weerspiegeling is van de inwendige harmonie. Door deze inwendige harmonie zo voortreffelijk te externaliseren, ontstaat er een bijzondere toegang tot die harmonie: de uitwendige grondtonen van de samenzang maken niet alleen hoorbaar wat er inwendig verborgen zit in de stemmen van de zangers. De innerlijkheid van de toon wordt als het ware binnenstebuiten gekeerd, om zich voor de luisteraar via de grondtonen ‘terug te spiegelen’ in het bereik van de harmonischen. Wat men hoort lijkt niet op wat een boventoonzanger doet, solo of *en groupe*, maar klinkt als een volwaardige, zuivere vrouwenstem. In mijn geval—het *ene* geval waar ik getuige van was—leek die stem niet afkomstig te zijn van de zangers.

Het was te verwachten dat een structurele imitatie van de traditionele, rituele gezangen van de Sardijnen geen sinecure zou zijn. De pogingen daartoe met het Parafonie Laboratorium brachten gaandeweg aan het licht dat we niet in staat waren alle details onder de aandacht te brengen. Het bezoek aan Sardinië maakte mij bovendien duidelijk dat het onrealistisch zou zijn om onze zinnen op de *quintina* te zetten: niet voor niets is zij bij uitstek een verschijnsel van gratie. Men kan de *quintina* niet oproepen, zoals een boventoonzanger in zijn eentje in staat is boventonen te zingen. En als men na een lange, gerichte training op de concrete materie van grondtonen en timbre een *quintina* opwekt, dan is zij mogelijk alleen voor *toehoorders* duidelijk waarneembaar.

Is het aannemelijk dat er meerdere varianten van de extra, virtuele stem zijn? Mijn ervaring van de *quintina* leek niet op die van de *voce des anges*, als die laatste al zo mag heten, noch op die welke Lortat-Jacob op cd documenteerde. Ook hier tekent zich het probleem af dat we niet weten hoe de ander luistert, en dat een enkel woord (in dit geval ‘*quintina*’) de illusie wekt dat datgene waar het naar verwijst ook eenduidig is. Hoewel de sonogrammen van Lortat-Jacob een vernuftig en overtuigend instrument zijn om inzichtelijk te maken hoe vier stemmen in elkaar kunnen grijpen, leveren ze nog geen ondubbelzinnig recept voor een luisterervaring op.

Zoals ik al vermeldde, verwachtte ik niet werkelijk in staat te zijn een getrouwe weergave van Sardijnse gezangen te realiseren met mijn zangers. Onverwachts, en veel later, bleek er een *quintina*-achtig verschijnsel op te duiken in een andere, nieuwe creatie van Parafonia, dat alsnog een licht kan werpen op deze vragen. Een nadere bespreking van dit verschijnsel, dat te horen is op de cd, volgt in Hoofdstuk Elf.