



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

H o o f d s t u k 7

Lichaam - spraak - geest
bij Tibetaanse monniken

1. Harmonischen en *subharmonischen*

Het Tibetaans boeddhisme wordt beleden in een praktijk van terugkerende, gecultiveerde acties (rituelen, ceremoniën, handelingen). Dit zien we terug in, bijvoorbeeld, de performatieve kunst van het redetwisten en het maken van mandala's van zand (die na voltooiing weggeveegd worden). Het bestuderen van gewijde teksten van het boeddhisme (soetra's) en van mantra's (kernachtige formules van één of enkele syllaben) gebeurt in de eerste plaats door middel van recitatie, en niet in een zijgend, mentaal leerproces. Doorgaans leidt een voorzanger, aangeduid met de titel *umze*, de recitaties.¹ In vrijwel alle scholen van het Tibetaans boeddhisme (en daarbuiten) worden daarbij speciale stemtechnieken gebruikt, waarbij vaak sprake is van een gutturaal geluid. Soms gebeurt dat in combinatie met technieken om de grondtoon een octaaf te verlagen en een wat korzelige, rasperige klank mee te geven: de zogenaamde subharmonischen. Zij veranderen het natuurlijke timbre van de spreekstem. In een zeer klein aantal gevallen gaan deze zorgvuldig gecultiveerde manipulaties van het stemgeluid gepaard met bewust gezongen boventonen.

In maart 2006 reisde ik naar India om ter plekke te horen en zien hoe Tibetaanse monniken hun boventoonzangtechnieken gebruiken en om een begin te maken met het ontrafelen van de mogelijke betekenissen ervan. Vanwege het jaarlijkse onderricht van de Dalai Lama was het korte verblijf in Dharamsala, waar de Tibetaanse regering in ballingschap en een groot deel van de Tibetaanse vluchtelingen verblijft, succesvol te noemen. Er waren veel lama's aanwezig, en het lukte me om niet één, maar drie ordes die boventonen zingen te contacteren en een begin te maken met het documenteren van hun recitaties. De reis kreeg echter geen vervolg, waardoor vele vragen over Tibetaanse boventoonzang, en de relatie tussen klank en hun geestelijke pad onopgelost moeten blijven.

Dit gemis kon deels opgevangen worden door een verdere studie van bronnen uit de literatuur. Het bekende startpunt voor wat betreft Tibetaanse boventoonzang zijn de korte reisverslagen die Huston Smith, destijds als filosoof verbonden aan het Massachusetts Institute of Technology, publiceerde in de jaren zestig.² Een meer complete studie over muzikale technieken en hoe de uiteenlopende ordes, scholen, kloosters en academies deze gebruiken is te vinden in het proefschrift van Terry Ellingson uit 1979, wat van alle bronnen uit de literatuur het meest relevante overzicht biedt voor stemtechnieken,³ en in Ivan Vandor's overzicht van Tibetaanse boeddhistische muziek.⁴ Een andere studie uit de jaren zeventig geeft weliswaar veel informatie over zang en

¹ Ivan Vandor (*Die Musik des Tibetischen Buddhismus*. Wilhelmshaven: Heinrichhofen's Verlag, 1978) en Terry Ellingson (*Mandala of sound. Concepts and sound structures in Tibetan ritual music*. Proefschrift, Madison: University of Wisconsin-Madison, 1979) gebruiken enigszins verschillende wetenschappelijke transliteraties. Ik zal hier uitsluitend vereenvoudigde fonetische transcripties gebruiken zonder verbindingsstreepjes (dus *umze*, niet *um-ze*).

² Huston Smith et al., 'On an unusual mode of singing of certain Tibetan lamas', *Journal of the Acoustical Society of America*, 41, 1967, 1262-1264; Huston Smith en Kenneth N. Stevens, 'Unique vocal abilities of certain Tibetan lamas', *American Anthropologist*, 1967, 209-212.

³ Ellingson, *Mandala*, xiii-831.

⁴ Vandor, *Die Musik*, 7-152.

stemtechnieken, maar is waarschijnlijk onvoldoende representatief.⁵ Tot slot heb ik veel gehad aan de gesprekken met musicoloog Ricardo Canzio. Als autoriteit op het gebied van Bön muziek is hij door en door vertrouwd met technieken, betekenissen en recente transformaties van ritueel musiceren in Tibetaanse religie, en de valkuilen die de studie daarvan met zich meebrengt.⁶

De uiteenzetting die volgt vangt aan met een overzicht van belangrijke bronnen die Tibetaanse boventoonzang als verschijnsel op de kaart hebben gezet. Daarna volgt een verslag van de belangrijkste ontmoetingen tijdens mijn reis en een beschrijving van de opnamesessies. Ik sta stil bij de inhoud van het verschijnsel ‘Tibetaanse boventoonzang’, dat niet goed aansluit op mijn definitie. Ik vraag mij af in hoeverre ik de beschrijvingen en claims over boventoonzang in Tibetaanse religieuze muziek als zanger-luisteraar ook daadwerkelijk kan waarnemen, en wat de belichaamde kennis die ik vergaard heb op dit terrein opwerpt aan vragen over deze tradities. Ik kom zo tot een nadere overweging van de mantra en het begrip kiemlettergreep. Deze bijzondere vormen van articulatie of ‘spraak’ worden beschouwd als verbindende elementen van de lichaam-geest oppositie, waarbij ik naga welke rol boventonen daarin kunnen spelen.

2. Tibetaanse boventoonzang als concept

De Gyüme, Gyütö en Drepung instituten, welke in de literatuur geassocieerd zijn met boventoonzang, zijn onderdeel van de Gelugpa tak van het Tibetaans boeddhisme. De Gyütö en de Gyüme academies worden bovendien beschouwd als instituten die het Vajrayana boeddhisme, het pad van het ‘Diamanten Voertuig’, bestuderen. Dat wil zeggen dat ze zich speciaal bezighouden met tantrische technieken en rituelen.⁷ Zij worden al langer in de literatuur genoemd als scholen die boventoonzang ontwikkeld hebben. Huston Smith is de eerste die de rituelen van de Gyütö in detail beschreef, nadat de monniken Tibet ontvluchtten in 1959. Smith kwam bij toeval terecht bij het tijdelijke onderkomen van Tibetaanse lama’s, in het bergachtige noordoosten van India. Hij werd getuige van een ritueel dat in totaal 60 uur duurde, verspreid over vier dagen. Gedurende bepaalde passages nam hij een drieklank waar in de stem van een enkele monnik, die daarna geïmiteerd werd door de hele groep. De onbekende zangtechniek, die hij *chordal chanting* doopte, duurde steeds voor elke anderhalf uur ongeveer 10 minuten.⁸

Details van de klankproductie voor Tibetaanse rituele zang en recitatie vertonen overeenkomsten met de oude Indiase fonologie, die de productie van klinkers en medeklinkers grondig in kaart brengt. Naast een precieze, haast wetenschappelijke aandacht voor spraakklanken, werken tantrische technieken het gebruik van

⁵ Walter Kaufman, *Tibetan Buddhist chant*. Bloomington: Indiana UP, 1975 en de recensie door Ter Ellingson in *Asian Music*, 8/1, 1977, 64-81.

⁶ Zie ook Ricardo Canzio, ‘The Bonpo tradition: ritual practices, ceremonials, protocol and monastic behaviour. An ethnomusicological description’, in Jamyang Norbu (red.), *Zlo-gar*. Dharamsala: Library of Tibetan Works & Archives, 1986, 45-57.’.

⁷ Voor de manieren waarop het Sravakayana (Hinayana), Mahayana en Vajrayana pad binnen Tibetaanse ordes vermengd zijn, zie Ellingson, *Mandala*, 328-330.

⁸ Smith en Stevens, *Unique vocal abilities*, 209.

het lichaam voor het produceren van en concentreren op klank verder uit.⁹ Van de Tibetaanse beoefenaar van meditatie wordt een ontwikkeld bewustzijn verlangd van de manier waarop klank fysiek tot stand komt. Illustratief is de transcriptie van een les die te vinden is in Ellingson's boek:

Now, here, you begin a little lower ... No, the cymbal beat comes after, just a little, and then you can breathe if you must ... As you go up, change the sound from "a" to "o" ... then you click the cymbals once; then a little up and down, with the cymbals clicking faster each time. Then you go into mouth voice, with the sound here, in your teeth, and then up a little, and the voice is in your nose. Then you come down again, swallowing the sound all the way into the back of your throat, letting it become silent ...¹⁰

Terwijl de buitenstaander geneigd zal zijn zich vooral op de melodie te concentreren (die op zich al moeilijk te doorgronden en leren is), blijkt dat Tibetanen aandacht besteden aan de plek waar de klank voor het gevoel gemaakt wordt, de exacte articulatie van klinkers, de intonatie, de balans tussen spanning en ontspanning van de vele spieren. Dit fragment laat zien dat de plaats waarop de toon gemaakt en gevoeld wordt gedurende een korte passage duidelijk gedefinieerd is. Eerst wordt de adem genoemd, dan de klinker, dan gaat men de 'mondstem' in, dan is de klank 'in je tanden,' dan gaat deze omhoog en komt in de neus, dan weer naar beneden, om tot slot diep de keel in te gaan en ingeslikt te worden. Dan 'wordt de klank stil'. Lama's stellen geluiden innerlijk voor die niet tot klinken komen, met als resultaat twee 'geluidsbronnen' voor beoefenaars: één reële en één op basis van het voorstellingsvermogen.¹¹ De gevolgen die dit heeft voor een getrouwe weergave van vorm en inhoud van Tibetaans ritueel gezang moge duidelijk zijn. Een niet-ingewijde kan weinig meer doen dan de uiterlijke, waarneembare gebeurtenissen beschrijven en analyseren; daarnaast kan hij de verbale uitleg van de monniken bestuderen en eveneens nader analyseren. Ik zal dat nu doen door de aandacht te richten op de vocale boventonen, waar de lama iets mee doet op een manier die anders is dan bij zangers uit andere tradities.

Relevant vanwege de boventoonzang is een zangtechniek die *gyüke* of tantrische stem genoemd wordt. Ellingson bespreekt twee vormen hiervan en laat zien dat de tweede weer technieken omvat voor het maken van klanken waarbij een akkoord ontstaat.

"Tantra voice" is used at the Tantric Colleges ... and by Dbu mdzad (*umze*, MvT) and other trained singers in other monasteries. It seems to be produced by a special method of tensing some throat muscles while relaxing others to allow very low-frequency, high amplitude vibration of the vocal cords when strong breath pressure is applied by special coordination and effort of upper and lower body muscles. The resulting sound is very low-pitched (ranging from around Bb2 to about D1), loud, and rich in resonances Skilled performers of Rgyud skad (*gyüke*, MvT) are able to manipulate the relationship of these resonances so that each performer produces a "chord" of two or three audible simultaneous pitches, perhaps by reinforcement of selected overtones, asymmetrical vibration of the vocal cords, or some other method. Two types of Rgyud skad are in general use:

2a) mdzo skad (*dzoke*, MvT), "voice of the hybrid yak-bull": Mdzo skad is used at the Upper Tantric College, and by Dbu mdzad at other institutions ... Expert singers produce a clearly audible pitch two octaves and a "Major third" above their lowest pitch, so that even a soloist sings in parallel "thirds".

⁹ Ellingson, *Mandala*, 386-389. Zie voor Indiase fonologie: Frits Staal, *Over zin en onzin in filosofie, religie en wetenschap*. Amsterdam: Meulenhoff Educatief, 1986, 107 e.v.

¹⁰ Ellingson, *Mandala*, 392.

¹¹ Ellingson, *Mandala*, hoofdstukken Vier, Vijf en Zes.

2b) Gshin rje'l ngar skad (*shinje ngarke*, MvT), “roaring voice of the [Slayer of the] Lord of Death”: This is the special style of voice production of the Lower Tantric College ... Expert singers produce an audible pitch two octaves and a “fifth” above their lowest pitch.¹²

De technieken zijn iets verschillend voor de hoge (Gyütö) en de lage (Gyüme) tantrische scholen, zowel qua klank als qua symboliek. Voor de Gyütö is een overdaad aan materiaal beschikbaar waaruit hun boventoonzang onmiskenbaar blijkt: getuigenverslagen, opnames, beschrijvingen, metingen, tournees in Europa en de Verenigde Staten waarin we met eigen oren kunnen horen wat zij doen. Voor de Gyüme is er minder en ook minder overtuigend materiaal. Ellingson is niet de eerste die hun technieken identificeert als boventoonzang, maar ik mis bij hem een duidelijke verantwoording of meer gedetailleerde beschrijving van zijn bevindingen. Van de opnames die ik ken, is de eerste opname uit de jaren zestig de enige waarop duidelijk boventonen te horen zijn. Mogelijk wordt de techniek dus door weinigen beheerst. De gebedsoffers (*püja*) die de Gyüme op mijn verzoek hielden werden wel met de verlaagde, gutturale technieken uitgevoerd, maar zonder dat er sprake was van een boventoonakkoord. De vraag rijst of er geen sprake is van een verwarring van categorieën van zangtechniek, maar zoals gezegd was ik niet in staat zelf vervolg te geven aan mijn veldwerk in India.

Tegenwoordig lijken monniken de uitvoeringen die op tournees voor niet-Tibetaanse toehoorders gehouden worden aan te passen, en daarbij het aandeel van boventoonzang te vergroten. Mogelijk is de belangstelling voor het Tibetaanse boeddhisme buiten de eigen gemeenschap en voor de bijbehorende ‘muziek’ ook de oorzaak van een nieuwe traditie of cultivatie van boventoonzang die in vroege bronnen niet genoemd werd: die van het Drepung klooster, dat tegenwoordig in Zuid India gevestigd is. Van het Drepung klooster verschenen in 1991 en 1992 cd's waarop individuele monniken expliciet als boventoonzangers gepresenteerd werden.¹³ Dit in tegenstelling tot de Gyütö en Gyüme, waar afzonderlijke zangers in publicaties bij mijn weten nooit expliciet aangeduid zijn als boventoonzanger, laat staan als ‘excellente boventoonzangers’.¹⁴ Hebben de Amerikaanse intermediairs (de sponsors, de platenmaatschappij, de tekstschrijver, de concertpromotoren) misschien zélf deze specifieke kwalificaties geïntroduceerd, als onderdeel van hun marketingstrategie? Dat lijkt waarschijnlijker dan dat de monniken zichzelf ‘adverteerden’ als (excellente) boventoonzangers. Aan de andere kant: enkele lama's van het Drepung/Gomang klooster nemen momenteel een belangrijke plaats in als ‘hofleveranciers’ van uitstekende, begaafde zangers/reciteerders voor de Tibetaanse regering in ballingschap in Dharamsala. Gomang lama's stonden bekend om hun vocale kwaliteiten, en sommige *umze*'s buiten de twee tantrische scholen ontwikkelden zangtechnieken op hoogstaand niveau.¹⁵

Afgaande op mijn luisterervaringen, beschrijf ik nu mijn ontmoetingen en opnamesessies bij de Indiase vestiging van het Gyütö klooster in Dharamsala, en die met drie voorzangers van het Drepung/Gomang klooster.

¹² Ellingson, *Mandala*, 399.

¹³ Tibetan Buddhist monks from the Drepung Loseling Monastery, *Sacred music, sacred dance* (cd), 1992.

¹⁴ Maar weer wel als ‘expert singers’: dat is de term die Ellingson gebruikt aan het slot van het citaat hierboven.

¹⁵ Ellingson, *Mandala*, 327, 399.

3. Het Gyütö klooster

Op 22 maart 2006 voerden de monniken van de Gyütö Branch Office in Dharamsala op mijn verzoek een korte *püja* uit. Er waren negen monniken aanwezig, waaronder een senior lama en een gast uit een ander klooster. De gebeden werden opgedragen aan de beschermgod Mahakala. De *umze* begon, de anderen vielen meteen in. Er werd eerst enkele minuten in koor geciteerd. Hierbij hadden de meeste monniken de ogen open, en leek de één meer geconcentreerd dan de ander. Daarna begon een tweede deel, dat ruim 15 minuten duurde. Dit werd grotendeels op een enkele, gezamenlijke grondtoon (homofoon) geciteerd, met aan het eind van sommige frases een gezamenlijk glissando omlaag of een octaafsprong naar het normale stemregister, soms met korte melodische versieringen. Zwevingen tengevolge van verschillen in toonhoogte werden gaandeweg minder en de versmelting van de stemmen sterker. Bij de lang aangehouden syllaben (op de klinker *oe*) werden harmonischen steeds duidelijker hoorbaar. Ik hoorde ter plekke een akkoord met een grote tert (H5 of H10), een octaaf (H4 of H8) en soms een grote secunde (H9). Omdat de grondtoon langzaam steeg veranderde de sterkte van de resonanties enigszins, maar er bleef voortdurend sprake van een harmonie van boventonen. De beginsyllaben waren steeds anders, afgaande op de medeklinkers die eraan vooraf gingen: er werd een langere tekst voorgedragen, waarvan de klinkers telkens weer naar het boventoonakkoord toegebogen werden. Bij dit gedeelte hadden veel monniken de ogen dicht en waren ze meer geconcentreerd. Een fragment van deel 2 is te horen op de **CD #51**.

4. Het Drepung Loseling / Drepung Gomang klooster

Nadat we ook Gyüme lama's gestrikt hadden voor een opnamesessie, suggereerde mijn tolk Tsering dat ik tevens de *umze* van het Drepung Loseling klooster zou moeten ontmoeten. Hij is door de Dalai Lama uitverkoren als hoofdzanger voor belangrijke rituelen. We kwamen hem prompt tweemaal tegen op straat, waarbij Tsering hem verzocht mij te woord te staan. Hij was erg druk, maar stemde in met een korte ontmoeting en opnamesessie. De dag erna ontmoetten we de *geshe* (doctor, geleerde), die twee secondanten bij zich had, in de bijgebouwen van het Namgyal klooster waar de Dalai Lama zijn dagelijkse voordrachten hield.¹⁶ Zonder veel tijd te verliezen gingen we op de grond zitten. De drie *umze*'s deden een gebed voor een mandala offer (**CD #52**): een gebed dat uitgevoerd wordt bij het offeren aan een lama, Boeddha of bodhisattva.

Geshe Tashi zat recht voor mij op de grond, geflankeerd door de twee andere lama's. Toen hij zijn korte recitatie begon was zijn bulderende *présence* op zich al overweldigend. De zorgvuldig gemanipuleerde klinkers, op een omlaag geoctaveerde grondtoon,¹⁷ werden haarfijn uitgesplitst in resonantiegebieden die voor mij op het gehoor te onderscheiden waren. Het was meer als het zinderen van de gongs en bronzen ketels van

¹⁶ Vanwege de persoonlijke kleuring van de stemmen van de uitvoerders vermeld ik hun namen: *Geshe* Tashi en *umze* Tenzin Palchor van Drepung Loseling, *umze* Lobsang Chopel van Drepung Gomang.

¹⁷ Het mechanisme van deze techniek is nog niet goed te verklaren en blijft onderwerp van studie. Voor een recente vergelijking van Siberische, Tibetaanse en andere varianten ervan, zie Sven Grawunder, *On the physiology of voice production in South-Siberian throat singing. Analysis of acoustic and electrophysiological evidences*. Berlin: Frank & Timme, 2009.

de Balinese gamelan dan de zuivere klank van Europese klokken waar Huston Smith aan moest denken toen hij Gyütö monniken voor het eerst boventonen hoorde zingen. Na zo'n twintig seconden zetten de twee andere monniken in. Ze deden vrijwel exact wat de voorzanger deed: het was ritmisch spatgelijk, en qua timbre een uitzonderlijk zuivere afstemming in het hele spectrum, van het verlaagde octaaf tot de rinkelende formanten.

Ik kon er niet achter komen hoe de Drepung hun stem karakteriseren. Deze gebeden uit het Drepung klooster leken amper op de gebeden en mantra's die de Gyütö ten gehore brachten. De kracht van de stemmen, die van de hoofdzanger voorop, was overweldigend vergeleken bij die van de Gyütö. Dit werd ten dele veroorzaakt door hun nabijheid, maar ook de standen van de lippen, kaken en kin waren anders dan die van de Gyütö's. Ongetwijfeld staan deze details ten dienste van een bewust gezocht akoestisch resultaat. Het is enerzijds een enorm ratelend lawaai, met talloze geluiden in dat ene geluid. Paradoxaal genoeg is er anderzijds sprake van een virtueuze versmelting. De drie stemmen leveren een homogene samenklank op in die zin, dat het moeilijk of onmogelijk voor mijn gehoor is om de drie afzonderlijke mannenstemmen terug te halen uit het eindresultaat. Dit betekent dat de relatieve sterktes van hun harmonischen in specifieke frequentiebanden zeer goed op elkaar afgestemd zijn.

5. Wel of geen boventoonzang?

Toch is het is twijfelachtig of we van boventoonzang kunnen of moeten spreken bij de Drepung lama's. De samenklanken zijn zonder meer boventoonrijk, maar worden er ook bewust specifieke boventonen geselecteerd om afzonderlijk waargenomen te worden? Daar lijkt het niet op. Het is eerder zo dat alle formanten, plus een intens versterkte en verlaagde grondtoon als het ware uitvergroot worden door de keelklank, en door het feit dat drie zangers (dicht bij elkaar gezeten) exact hetzelfde doen. De energie, die feitelijk bij elke syllabische spraakklank of zangstem in elke taal automatisch opgewekt wordt, is hierdoor veel groter, waardoor geoefende luisteraars de boventonen horen meeresoneren. Maar de Drepung-klank wordt niet zo selectief gefilterd als die van de Gyütö's, waardoor er niet één of enkele *specifieke* harmonischen mee-resoneren.

Een mogelijke verklaring voor de afwezigheid van duidelijke, ondubbelzinnige vormen van boventoonzang bij de Drepung kan te maken hebben met een verwarring over de emic¹⁸ categorie die de Tibetanen hanteren. Ik vermeldde al dat ik bij mijn bezoek aan Dharamsala de Gyüme geen boventonen hoorde zingen. Mogelijk hebben onderzoekers ten onrechte een categorie 'boventoonzang' gecreëerd, terwijl het voor de eigenlijke gebruikers andere stem- of zangeigenschappen zijn die de categorie definiëren. Het meest voordehandliggend is dat Gyütö lama's Huston Smith en anderen gewezen hebben op de overeenkomsten tussen hun klank en die van de Gyüme. En omdat voor Smith en anderen de boventonen er vooral uitsprongen, is aangenomen dat de Gyüme ook bewust boventonen zingen. Het lijkt er echter meer op dat de overeenkomst draait om de verlaagde grondtonen, als een tantrische methode van stemproductie.

Antropoloog Terry Ellingson schrijft dit over de Gyüme:

¹⁸ Emic en etic (afgeleid van *phonemic* en *phonetic*) zijn aanduidingen waarmee respectievelijk inheemse en niet-inheemse classificaties of evaluaties bedoeld worden. Een etic categorie is dus een categorie die op basis van wetenschappelijk onderzoek aan het licht komt en die (oorspronkelijk) niet voorkomt bij de bestudeerde groep.

All monks are required to learn and use this special voice; perhaps somewhere over sixty percent were able to do so (it was said that those who couldn't just "sang quietly"). Several reasons are given for its use: First, it masks the words of the text from uninitiated listeners. Second, the simultaneous presence of several pitches in the sound creates the acoustic effect of transforming all words into the three ritually-important mantras Om Ah Hum, an explanation lent credence by Western acoustic analysis. ... Third, the special breathing technique, requiring conscious coordination of abdominal and diaphragm muscles and the resonating cavities of throat and "head," may relate to Tantric meditation and yoga, which emphasizes coordination of "wheels" in these body areas via breath-related energies Fourth, this style of voice production is symbolically associated with Rdo rje 'Jigs byed, the special Yi dam deity of the Lower Tantric College. Since he represents the Buddhist teaching and practice in the form in which it 'slays' Death and since Tantric practice aims at realizing the presence of the deity in one's own self, chanting with "his" voice helps to develop qualities that allow one to overcome death. On a more phenomenal level, since he is visualized with a bull's head (the South Asian water buffalo), the sound of the chanting is "like a bull". The "best" chanting in this style is considered "very beautiful".¹⁹

Het tweede punt van Ellingson lijkt het optreden van bewuste boventonen te bevestigen, maar overtuigt mij niet; ten eerste omdat de Gyüme (in een zeldzame uitzondering op Aziatische tradities) meerstemmig zingen, in de normale zin van het woord: al in de grondtonen van een groep monniken treffen we altijd meerdere tonen aan. Ten tweede lijkt Ellingson niet in staat de toonhoogtes te benoemen, en beroept hij zich op akoestische analyse. Het is op het gehoor lastig vast te stellen welke grondtonen de Gyüme produceren (ik hoor in ieder geval en vrijwel altijd een kleine tert). Bij de samenzang geeft de combinatie van verlaagde, ratelende grondtonen en versterkte resonanties een chaotische klankindruk van zowel hoge als lage frequenties. Ellingson impliceert hier echter niet dat de stemtechniek speciaal is vanwege de boventonen: het kan evengoed om de verlaagde grondtoon gaan, of om geen enkele afzonderlijke klankeigenschap, maar om de algehele lichamelijke/geestelijke training en discipline die aan de dag gelegd wordt.²⁰

Wie erop let, zou best in staat kunnen zijn om boventonen te ontwaren in het resonante timbre van een Gyüme lama. Een opname onder gunstige omstandigheden, zou meer voer voor deze verwarring geboden kunnen hebben, waardoor de Gyüme gezangen nu geschaard worden in een etic zangcategorie die ze zelf niet kennen. Later hebben ook Drepung lama's (of hun Amerikaanse luisteraars en promotors) hun gezangen met de twee tantrische stemtechnieken vergeleken en de westerse classificatie 'boventoonzang' geadopteerd. De vraag is dan: draait het bij hen qua categorie wel om bewust geselecteerde boventonen? Het enige wat we met zekerheid uit de opnames kunnen afleiden is dat de verlaagde grondtonen en de daarmee gepaard gaande verrijking van de formanten een belangrijke rol speelt.

Ik wijs er vast op dat uit Hoofdstuk Tien en Elf zal blijken dat een dergelijke strikte interpretatie wat mij betreft niet nodig is, omdat de luisteraar, als 'herschepker' van een akoestische gebeurtenis, in staat is om zaken te horen en/of te benoemen die de maker er niet bewust ingelegd heeft. Dit houdt tevens in dat een lama de traditie waarin hij staat met andere oren kan beluisteren. Met andere woorden, jonge Drepung lama's kunnen hun gehoor in recente decennia aangescherpt hebben ten opzichte van de overgeleverde traditie, op basis van

¹⁹ Ellingson, *Mandala*, p. 332-333.

²⁰ De Amerikaanse boventoonzanger/therapeut en New Age muzikant Jonathan Goldman heeft dit citaat iets gewijzigd en gerecontextualiseerd (*Healing sounds*. Rockport: Element Inc., 1992, 68). Hij beweert dat ontmoetingen met Gyüme monniken in Amerika hem als boventoonzanger voor het leven bekrachtigd hebben. Dergelijke ontmoetingen worden door Goldman en andere zangers graag ingezet als ondersteuning van het idee dat ze met hun boventoonzingen een speciaal soort kracht bezitten (ibid., 7), en dat boventoonzang een meer algemeen gebruik is bij Tibetaanse monniken dan feitelijk het geval is.

wetenschappelijke beschrijvingen die westerse onderzoekers gaven van de recitaties van Gyütö lama's, of door de fascinatie van het westerse publiek en intermediairs voor boventoonzang. Een dergelijke hypothese is niet eenvoudig te testen op etnomusicologische gronden. Getrainde luisteraars kunnen echter wel zelf nagaan of ze in staat zijn bij specifieke uitvoeringen of opnames boventonen te beluisteren en of bij herhaling dezelfde boventonen terugkeren, zoals bij de Gyütö het geval is. Indien er sprake is van een min of meer willekeurig patroon van boventonen, dan liggen er waarschijnlijk andere principes ten grondslag aan de articulatie en klankproductie.

6. Lichaam - spraak - geest

Uit geen van de gezaghebbende bronnen die boventoonzang bespreken worden we wijzer over oudere ideeën omtrent boventonen bij de Tibetanen. Het lijkt erop dat harmonischen als zodanig niet geconceptualiseerd of benoemd zijn als een zelfstandig verschijnsel. Eén van de weinige concrete uitspraken over de zangtechniek die gebruikt wordt om boventonen te produceren is afkomstig van een Drepung Loseling *geshe* die ik in 2002 als workshopleider interviewde. De Drepung Loseling behoren weliswaar niet tot de *vajrayana* traditie, maar laten zich zoals vermeld wel voorstaan op hun boventoonzangtechnieken. Refererend aan boventoonzang, benadrukte *geshe* Lobsang Negi dat de *dzoke* zangtechniek bedoeld is om de eenheid tussen lichaam, geest en spraak te bewerkstelligen. De term *dzoke* betekent volgens hem 'verborgen', maar ook 'complete' stem.²¹ De zang kan, net als spraak, beschouwd worden als een brug tussen geest en lichaam. De term *dzoke* is echter niet voorbehouden aan de Drepung Loseling, maar wordt vooral gebezigd door het tantrische Gyütö college, zoals we zagen in Ellingson's citaat. Daar krijgt *dzoke* niet de connotatie met boventoonzang die deze *geshe* nu, als antwoord op mijn vragen, eraan meegaf. Wel wordt de eenheid tussen lichaam-spraak-geest algemeen erkend, wat duidt op een 'centrale' rol voor het spraakorgaan bij het overbruggen—of wegdenken—van de geest-lichaam dualiteit. Mantra's worden ingezet als voertuigen om op sleutelmomenten geestelijke en lichamelijke aspecten krachtig te transcenderen. Op deze momenten worden boventoonakkoorden voortgebracht door Gyütö lama's. *Aum Mane Padme Hum* bevat de twee meest uitgesproken mantra's, *Aum* en *Hum*, die Huston Smith, die het verband tussen boventonen en deze mantra's heeft gelegd, als volgt omschrijft:

The middle syllables mean, respectively, 'jewel' and 'lotus', while the first and last syllables are valued for their unique phonetic power, being defined semantically only in terms of attunement with the Dharmakaya, the Buddha as ultimate reality. In answer to questions posed in a variety of ways, the Gyütö lamas stated repeatedly that they could not explain the meaning of these syllables, but that while uttering them one should always make a special effort to attune heart and mind to the meaning of the holy moment.²²

Het is niet moeilijk voor te stellen dat de harmonische componenten van de Gyütö mantra's een rol kunnen vervullen in dit proces. Eén van de effecten van boventoonzang in het algemeen, is dat de klank los schijnt te komen van de persoon die haar voortbrengt. Dit zorgt ervoor dat onze gebruikelijke ruimte-oriëntatie, die juist sterk afhankelijk is van spectrale informatie, teniet wordt gedaan. De krachtige, lang aangehouden akkoorden van een groep Gyütö lama's vullen de ruimte op doordringende wijze, zoals geen enkele andere klank in de

²¹ Uitleg van *geshe* Lobsang Negi tijdens door mij geleide openbare vraaggesprekken en demonstraties bij het Smithsonian Folklife / Silk Road Festival, Washington D.C., juni 2002.

²² Smith en Stevens, *Unique vocal abilities*, 212.

Tibetaanse liturgie dat doet. Boventonen die zo duidelijk gehoord kunnen worden vervagen de waargenomen grenzen van die ruimte, evenals de waargenomen grenzen tussen de zanger en zijn omgeving. De Gyütö's reduceren spraak, taal en betekenis tot een kiemlettergreep;²³ door één enkel akkoord te zingen reduceren ze het fenomeen van bewust gevormde, vocale harmonischen verder tot een naakte essentie. Omdat deze klanken wezenlijk verschillen van andere menselijke geluiden en los lijken te komen van het lichaam, kunnen recitaties van kiemlettergrepen passend verbonden worden met het thema *leegte*, wat tantrische boeddhisten als een kenmerk van hun idee van ultieme werkelijkheid beschouwen. Impliciet raakt een akoestische essentie zo aan een 'existentiële essentie' van leegte: de leegte is niet alleen een denkbaar symbool voor de energie die lichaam en geest voortbrengen, maar manifesteert zich op het fysieke vlak van de waarneming.²⁴ Dat de klank daarbij tegelijkertijd los lijkt te komen van de geluidsbron (en aldus 'leegte' lijkt te representeren) én dat hij de waargenomen ruimte op een bijzondere wijze 'vult' met een akkoord van indringende geluidsgolven (en aldus 'volheid' lijkt te representeren), is eerder een versterking dan een verzwakking van de opvattingen over leegte die in het boeddhistische Mahayana-pad benadrukt worden. In laatste instantie moet er op gewezen worden dat de volgelingen van deze boeddhistische stroming zich niet graag laten leiden door zintuiglijke waarnemingen alleen: men gaat ervanuit dat alles ontstaat vanuit een lichaamsbewustzijn. Dientengevolge kunnen boventonen op zich geen doel zijn van een meditatie, maar altijd slechts een middel, een voertuig, net zoals de mantra een voertuig is.

7. Samenvatting en conclusie

Als zanger/luisteraar beoordeel ik de recitaties van de drie kloosterordes elk op een andere manier: alleen bij de Gyütö is er zonder meer sprake van boventoonzang, aangezien er consistent een akkoord geproduceerd wordt door de lama's. Over de Gyüme is er rede tot twijfel of er wel sprake is van boventoonzang. Als zij boventonen zingen, dan moeten de zangers zelf, maar ook andere getrainde luisteraars, immers in staat zijn op het gehoor (en niet in een akoestische analyse) het spoor van hun harmonischen te volgen, analoog aan het spoor van gerichte bewegingen of standen van de tong, lippen en onderkaak. Mijn eigen opnames ter plekke en

²³ Leerzaam in dit verband zijn de opmerkingen van Edward Conze, één van de eerste deskundigen in boeddhistische studies, die het volgende schreef over de rol van klank, vooral voor het *vajrayana* pad waartoe de Gyütö en Gyüme ordes behoren: "Elk woord kan in zijn lettergrepen worden ontleed en volgens het tantrisme komen de verschillende lettergrepen niet alleen overeen met de verschillende geestelijke krachten of godheden, maar kan een lettergreep, in het syllabisch schrift weergegeven met een letter, eveneens gebruikt worden om een godheid op te roepen en daarom kan deze in zekere zin de *kiem* van die godheid genoemd worden - *kiem-lettergrepen* - , evenals een graankorrel in zich de plant bevat. Als men zich door geconcentreerd denken kan oplossen in de leegheid, ligt het voor de hand te veronderstellen dat het eveneens mogelijk is de gehele wereld der verschijnselen uit de leegheid te voorschijn te toveren. Met behulp van bepaalde klanken, zoals *Om*, *hum* of *svaha*, schept men inderdaad de godheden uit de leegheid". (Edward Conze, *Het boeddhisme*. Utrecht: Het Spectrum, 1970, 195-196).

²⁴ Cf. Robert Thurman, die leegte als een ondenkbare 'toestand' beschouwt: "To refer to nothing as "it," "this," "that," or whatever, without quotes is a mistake, as only the concept can be referred to. "Nothing" is categorically unimaginable, so it is incorrect to picture nothing as a destination". ('Introduction', *Tibetan book of the dead*. Selangor: Persatuan Buddha Dharma Padmasambhava Malaysia, 1992, 24).

gepubliceerde opnames laten, op de eerste opnames van de jaren zestig na, geen consistent patroon van boventonen horen. Alleen voor de derde kloosterorde, de Drepung Loseling/Gomang, zijn lama's in het westen zowel individueel als *en groupe* expliciet als boventoonzanger(s) gepresenteerd. Enkele van hun gezangen vallen op vanwege de rijkdom aan resonanties, maar er lijkt geen sprake te zijn van het gericht zingen van boventonen zoals bij de Gyütö het geval is. Deze vergelijking brengt mij tot de hypothese dat boventoonzang geen emic categorie is voor de drie ordes. Het sluit echter evenmin uit dat monniken zich bewust zijn—en mogelijk pas recent *zijn geworden*—van harmonischen die hoe dan ook meeklinken in hun soetra's en mantra's. Ik heb daarom tot slot gewezen op de betrekkelijkheid van waargenomen 'fysische verschijnselen' voor Tibetaanse boeddhisten, die streven naar het transcenderen van dualiteiten, zoals de geest-lichaam dualiteit. Het boeddhistische idee 'lichaam-spraak-geest' kent een centrale rol toe aan 'spraak' als toegang tot de wereld. Deze 'spraak' wordt, zoals de Drepung *geshe* het verwoordde, ook ingezet als een centraal, dynamisch voertuig voor die transcendentie.²⁵ Deze ideeën zijn mede een inspiratiebron voor mijn *0...*, waarmee ik vanuit onze tradities op zoek ben naar een essentie van muziek en geluid voorbij de dichotomieën die veel discoursen plegen te beheersen.

²⁵ Ritueel en performances (recitaties) zijn echter geen neutrale voertuigen, ook niet binnen het boeddhisme, omdat hun esthetische vorm opgevat kan worden als een zucht naar zintuiglijk genot. David George (*Buddhism as/in performance. Analysis of meditation and theatrical practice*. New Delhi: D.K. Printworld, 1999) bespreekt dit probleem voor elk van de drie boeddhistische hoofdstromingen en toont aan dat nieuwe theaterpraktijken en performancetheorieën die gedurende de twintigste eeuw in zwang zijn gekomen, bruikbaar zijn voor nieuwe interpretaties van boeddhistische meditatie. Zo werkt hij op overtuigende wijze de stelling uit dat zowel mediterende als 'performende' boeddhisten een innerlijk theater oproepen.

Cantus Firmus

Geluidsvoorbeeld #53

een cantus firmus is als een ruwe diamant.

hij beweegt zich op gedragen wijze door massa's tijd, inspireert generatie na generatie,

gaat een tijdje ondergronds, komt dan weer bovendrijven.

wordt, alsof hij nooit afwezig is geweest, door Josquin opnieuw opgetuigd

tot een uitbundig of spaarzaam meerstemmig werk

telkens opnieuw flonkert hij en laat hij flonkeren.

de cantus firmus is de sample van de middeleeuwen en renaissance

wat de digitale sample in een fractie van een seconde aan geschiedenis, aan herinnering,

aan symbolische associaties en alle daaraan gekoppelde emotie kan oproepen,

dat deed de cantus firmus op haar eigen trage wijze

in analoge herfsttijdagen.

de moderne muziekproducer citeert lustig en reconstrueert vrijblijvend om

*zijn fans uit #*maar wacht, waar hebben we het over? Wat hier gebeurd is, is iets heel anders. Er waren langdurige oefeningen voor de stem en samenzang, in het bijzonder voor de nauwkeurige afstemming van timbres— waar de Sardijnen zo goed in zijn. Er waren enkele vrije improvisaties, temidden van meer gestuurde improvisaties en composities. Eén van die improvisaties werd een paar keer opgestart, en daaruit kwam een soort cantus firmus tevoorschijn (zonder dat met zoveel woorden

te benoemen). Er moest later een titel komen en dat werd (zonder veel nadenken) *Cantus Firmus*, omdat de improvisatie een herhalend patroon in de middenstem had, en ook andere overeenkomsten vertoonde met één van de voorliefdes van de drie zangers: de renaissance polyfonie. Via de woordassociatie die de muziek achteraf teweegbracht komen daar nu ideeën over cantus firmus bij, die wel bij de muziek passen, maar er toen nog niets mee te maken hadden (of toch wel?). Veel interessanter dan het cantus firmus fenomeen is nu eigenlijk de polyfonie van deze improvisatie, die al repeterend zonder afspraken ontst# *instantcompositie*

soms valt alles op zijn plek: musici worden weggevaagd door het musiceren

geest lijkt zich wijselijk te onderdrukken om het lichaam te laten begaan

in werkelijkheid doordringen geest en lichaam

van elke zanger op zich

en van allen tezamen

elkaar op een volmaakte manier

drie geesten

drie lichamen

één klankbeeld