



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 8

Koren horen tonen



Andernacher Obertonchor

*This is nobody's doing, simply the way of Nature, obedient to the laws of harmony,
and of ears designed to share her delight in simple numbers.*

Joscelyn Godwin¹

1. Muziek en spiritualiteit

In het Duitssprekende taalgebied zijn al een jaar of vijftig groepen actief die zich aanduiden als *Oberton Chor*. Zoals de meeste koren, bestaan ze doorgaans uit meer en minder muzikale liefhebbers die graag samenkomen om te zingen.² Ze beoefenen een laagdrempelige vorm van zingen, waarvoor geen of weinig techniek of voorbereiding vereist is, maar die wel toegang verschaft tot een klankwereld waarin potentieel veel te beleven is. Soms bespelen leden ook boventoonrijke instrumenten, zoals gongs, klankschalen, of een Indiase tanpura. Ze presenteren zichzelf op lokaal niveau via concerten of cd's, teneinde de oren van het publiek te openen voor het onbekende klankfenomeen van gezongen boventonen. Het luisteren wordt vaak als een even belangrijk onderdeel van het proces beschouwd als het zingen. Het kleinschalige, sociale aspect is evenzeer belangrijk. De directe ervaring van het samenkomen door middel van muziek en klank, als 'klankmaker' en/of als luisteraar, is de pijler waarop deze wijdverbreide activiteiten rusten. Boventonen fungeren veelal als een klinkend symbool voor harmonie in de breedste of 'diepste' zin van het woord. Men vindt elkaar in een gemeenschappelijk idee van harmonie, die tegelijk sociaal en muzikaal tot uitdrukking wordt gebracht. Afhankelijk van de meest getalenteerde zangers (m/v) en de eventuele leiding in de groep kunnen er meer of minder complexe muzikale elementen tot ontwikkeling worden gebracht.

Bij sommige groepen wordt het vrije experiment ontwikkeld tot een meer gedisciplineerde en professionele onderneming, rondom een getalenteerde zanger. Niet zelden wordt het boventoonzingen gecultiveerd en gepresenteerd als een spiritueel fenomeen. Hiermee plaatsen boventoonkoren (amateuristisch of professioneel) zich min of meer automatisch buiten het gezichtsveld van de avant-garde van de jaren zestig, die het westerse boventoonzingen ooit introduceerde, terwijl ze ook niet te scharen zijn onder conventionele spirituele muziek van religieuze gemeenschappen (kerkkoren) of onder conventionele seculiere amateurkoren. De boventoonkoren die door Roberto Laneri, David Hykes, Christian Bollmann en anderen opgestart zijn, bevinden zich op een nieuw snijpunt van muziek en spiritualiteit. Daarmee opereren ze tevens op een voor westerse begrippen gevoelig trefpunt van het esthetische en het spirituele. Een complicerende factor daarbij is dat muziek tevens een consumptieartikel is geworden dat vorm geeft aan de eigen identiteit. De (vermeende) spirituele en commerciële aard van deze muziek leidt tot het New Age etiket. En daar willen sommige musici vanwege hun artistieke aspiraties nu juist weer niet mee geassocieerd worden.

In dit hoofdstuk geef ik een korte ontstaansgeschiedenis van het verschijnsel 'boventoonkoor' in de late twintigste eeuw en schets ik de ervaring van het zingen in boventoonkoren. Aan de hand van twee voorbeelden,

¹ Joscelyn Godwin, *The mystery of the seven vowels*. Grand Rapids: Phanes Press, 1991, 88.

² De illustratie op de vorige pagina laat een dergelijk koor zien. De foto van het Andernacher Obertonchor verscheen op 2 februari 2011 in de Rheinische Zeitung, bij het artikel 'Kein Talent nötig: Andernacher Obertonchor bringen jeden Körper zum klingen' van Nicole Mieding. Bron: www.rhein-zeitung.de, laatst geraadpleegd 14 mei 2012.

de boventoonzangers Roberto Laneri en David Hykes, laat ik zien hoe harmonischen vorm geven aan antieke ideeën betreffende kosmische harmonie, en hoe deze musici *en passant* vorm en betekenis geven aan harmonischen als verschijnsel. Speciale aandacht gaat daarbij uit naar de ideeën van David Hykes, één van de meest prominente boventoonzangers en koorleiders.

2. Mobiele architectuur

De kiem van boventoonkoren en -groepjes is de lessituatie van pioniers van het boventoonzingen, zoals Trâm Quang Hai, Jill Purce, Michael Vetter, Christian Bollmann, David Hykes, Rollin Rachele en Borg Diem Groeneveld. In hun workshops hebben zij mensen de weg gewezen naar het herkennen en zingen van boventonen *in* en *met* de eigen stem, onder andere door middel van relatief langdurige, statische klankmeditaties. Door bijvoorbeeld eenvoudigweg te improviseren met klinkergeluiden op een enkele grondtoon, of een mantra (zoals *Aum*) langzaam te herhalen, gaat de innerlijke structuur van klank en het subtiele effect van de klank op het lichaam tot de deelnemers doordringen. In de gezamenlijkheid gaat bovendien gemakkelijker de afzonderlijkheid en individualiteit van ieders stem verloren, terwijl het toch duidelijk is dat ieder individu bijdraagt aan het geheel. De som van al die klanken is voor veel deelnemers overrompend: complex, gelaagd, bovennatuurlijk. Het is een som die bij vlagen onherleidbaar is tot de delen ervan, inclusief het eigen deel: een zanger(es) kan het spoor van de eigen stem verliezen in het traject dat begint met de stem, en loopt via het medium (lucht) waarin alle klanken samenvloeien, naar de eigen oren en hersenen. Dat verdwijnen van de eigen stem in de samenklank is—vooral in de beginfase—in wezen net zo bevreedend als het wél horen van de eigen boventonen. Er is enerzijds een bewustzijn dat *het zelf* zich door middel van de klank manifesteert in het geheel (*ik voel en weet dat ik zing*), anderzijds een waarneming dat *dat zelf* opgelost is, of niet meer aanwezig is in de immateriële vorm waarin de groep als geheel zich aan het oor aandient (*ik hoor allerlei frequenties en trillingen, maar weet niet waar mijn stem gebleven is*).

De ervaring dat er kanalen in het gehoor opengaan die leiden tot het herkennen van de hogere harmonischen in de eigen stem en die van anderen (evenals het verdwijnen van de stem in de samenklank) kan zeer krachtig zijn. Doordat de leraar eenvoudigweg iedereen samen heeft laten luisteren naar alles wat zich spontaan aandient in betekenisloze, aangehouden klanken, is er sprake van een koor dat iets doet wat luisteraars bij de meeste koren en musici nog nooit gehoord hebben (die presenteren immers *liederen*, *composities* of *liedjes*). Deze ervaring heeft aanleiding gegeven tot de formatie van talloze gezelschappen die deze praktijk voortzetten, met of zonder leider of leraar. In de jaren tachtig is hier een levendige subcultuur uit voortgekomen, zoals de Duitse muziekpedagoog Peter Imort in 1990 beschrijft:

Obertonsänger bieten in Szene-Zeitschriften Unterricht an oder Obertonchöre suchen noch Mitglieder. ... Jedoch geht es dabei nicht nur um eine bestimmte Gesangstechnik: Die Anhänger des Obertonsingens preisen die ganzheitliche, meditative, spirituelle, universelle Kraft, die von diesem Gesang ausgeht.³

Die tijdschriften moeten gezocht worden in de hoek van de New Age beweging, die gedurende de jaren tachtig sterk in populariteit steeg. Kenmerkend is onder andere het verlangen naar een verbinding van muziek met

³ Peter Imort, 'Obertongesang: Ahnung des Unendlichen?', *Beiträge zur Populärmusikforschung*, 09/10, 1990, 86–87.

gezondheid, geestelijk welzijn en spirituele kracht. Zoals Imort aangeeft, wordt deze manier van zingen zelf als bron van die positieve effecten gezien.

In een boek gewijd aan klinkers heeft Joscelyn Godwin een beschrijving gegeven van dergelijke improvisaties. Het blijkt dat men niet een vooraf bepaald resultaat nastreeft; het gaat om het proces dat zich voltrekt als een groep mensen improviseert met niet-talige klanken. Zonder afspraken te maken ontstaan er leiders en volgers, spanningen en oplossingen, stemgroepen en afsplitsingen, en verschijnen er resonanties in de samenklanken die men vroeger niet waarnam. De klank zelf lijkt het proces te ‘leiden’: in het motto van dit hoofdstuk noemt Godwin dit ‘Natuur’.⁴ Al doende ontstaan er, voor elke deelnemer afzonderlijk, associaties en betekenissen. Maar zijn die wel op enigerlei wijze in de muziek aan te wijzen?

One has the feeling that something is being built with this mobile architecture of tone, the counterpart of the “frozen music” of the cathedral builders. Each person works on a different part of the structure. The possessor of a deep bass voice can rest at the foundation, enjoying the play of the others above him. In a small choir, he can choose to slide around a little and unseat the whole construction; he can descend a fifth and give it a profounder resonance; or he can attempt the super-low tones of organs and Tibetan chanters.

The pleasure is different in the middle ranges of tenor and alto, where the voice can be focused and sent slicing through the very center of the sound. Here it may meet with a companion, or a rival, and the two of them can weave an ephemeral duet. But the greatest glory is reserved for the higher voices that sail joyfully on this unstable sea, soaring in the tonal aether like birds or like angels.

As the song goes on, some people hear strange things, especially in large groups: Gregorian chanting, hidden orchestras, inhuman or superhuman voices. Once they realize that no one is listening to them, everyone becomes more adventurous. Those who can produce voice harmonics add them as an embellishment to the ensemble; those who couldn’t may now try. Women find new depths to their voices, men rise to the falsetto range. There are no wrong notes, since every element, even the apparently ugly, can be absorbed and woven into the whole.⁵

Godwin beschrijft nog de vele nuances van klinkers, kleuren en andere stemgeluiden, en hoe die innerlijk resoneren en het geheel beïnvloeden. De zangers bevinden zich collectief in een ‘manier van zijn’ (*mode of existence*) die in het oor zetelt, en die slechts met moeite weer wordt ingeruild voor die van het oog, na een diepe stilte, “like the silence after love”.⁶ Godwin legt ons dan de curieuze vraag voor: “How better could you make love to six people, or to six hundred, than by singing with them?”⁷ Duidelijk is dat het gevoel van verbondenheid in een dergelijke improvisatie overweldigend kan zijn. Voor Godwin—en sommige deelnemers zelf—is dit proces “het oerlied” van de mens en zijn “muzikale geboorterecht”.⁸ Dit oerlied verbindt hen met

⁴ Godwin’s formulering (“This is nobody’s doing, simply the way of Nature, obedient to the laws of harmony, and of ears designed to share her delight in simple numbers”) roept de vraag op of er geen sprake is van een soort bovenpersoonlijke, universele kracht die het zingen stuurt, en of dat dan wel samengaat met het veel concretere lichaamsontwerp van de oren, dat afgestemd is op deze harmonieën. Mijns insziens spreekt hij zichzelf niet tegen: ik heb zelf (in Hoofdstuk Een) de formulering gebruikt dat ‘ik zing en gezongen wordt’ als ik boventonen hoor, om aan te geven dat er tegelijk wel en niet sprake is van een ‘ik’ dat zingt. In Hoofdstuk Tien werk ik het idee verder uit dat het gehoor, als onderdeel van een lichaamsontwerp, doordrongen is van deze wetmatigheid.

⁵ Godwin, *The mystery*, 87-88.

⁶ Ibid., 88

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

zichzelf, met elkaar, met de geschiedenis, en uiteindelijk met de kosmos.⁹ Ook voor mijzelf zit er achter zijn frivole vraag een serieuze ondertoon. Gedurende enkele jaren hadden dergelijke improvisaties een krachtige uitwerking op mij, die verschilde van andere muziek die ik beoefende en beluisterde. Dat verschil zat hem deels in de open structuur van een vrije improvisatie, waar je als deelnemer zowel jezelf als de groep intens kan beleven, deels ook in de présence en doorzichtigheid van ‘kale,’ akoestische processen, die de indruk kunnen wekken dat je een moment van ultieme waarheid beleeft.

3. Muzikale ervaringscultuur

Op de achtergrond van deze klankwereld spelen processen van psychische, sociale, spirituele en andere aard een rol.¹⁰ Het boventoonzingen was en is onderdeel van een wijdverbreide, nieuwe ervaringscultuur, die zich via allerlei kanalen en netwerken vertakt. Ten opzichte van gangbare, diepgewortelde praktijken en theorieën van Europese kunstmuziek is het laagdrempelige muziek met een afwijkend vertrekpunt en grondidee van wat muziek ten diepste is of kan zijn. In deze koren staan niet de musicus en componist voorop, of de scheiding tussen publiek en uitvoerders: de makers-luisteraars zelf staan centraal. In Duitsland en omliggende landen (later ook elders) is het werk van producer en radiomaker Ernst-Joachim Berendt van grote invloed geweest op de muzikale ervaringen, praktijken en ideeënwerelden van amateurzangers en klankliefhebbers. Zijn boek *Nada Brahma. Die Welt ist Klang* (1983) brak voor een breed publiek grenzen open tussen oosterse en westerse muziek, jazz en kunstmuziek. Tevens verbond Berendt deze muziek op pseudo-wetenschappelijke wijze met resultaten van (psycho)akoestisch onderzoek naar geluiden uit dieren- en plantwerelden. In academische kringen werd Berendt's boek grotendeels genegeerd, maar wel gelezen, met een mengeling van fascinatie voor de ideeënrijkdom en afkeer van de onkritische schrijfrant. Het *stemde* niet alleen tot nadenken over betekenissen en gebruiken van muziek buiten het bekende muziekleven om; het *dwong* in zekere zin tot een grondige heroverweging vanwege de grote populariteit van de ideeën en een sterk groeiende luistercultuur waarin grenzen geslecht werden. In latere boeken vervolgde Berendt zijn muzikale bevrijdingsweg, inmiddels gesteund door een grote schare enthousiastelingen en door de gedeelde ervaringen in allerlei soorten workshops, therapieën en luister- en musiceersessies.¹¹ Boventonen krijgen ruim aandacht in zijn boek *Ons derde oor*, met boventoonzanger Roberto Laneri als een rode draad.

Op dit minst academische en minst virtueuze niveau van boventoonmusiceren is een populaire subcultuur tot ontwikkeling gekomen die teruggaat op de dubbelfunctie van Aphrodite, de godin van de geneeskunde en de

⁹ Joscelyn Godwin, *Harmonies of heaven and earth. Mysticism in music from antiquity to the avant-garde*. Rochester: Inner Traditions, 1995.

¹⁰ Men zou evengoed ‘op de voorgrond’ kunnen zeggen als men muziek beschouwt als een bijproduct van de hier genoemde sociale en spirituele processen. Zie onder andere Ulrich Dibelius, *Moderne Musik II: 1965-1985*. München: R. Piper GmbH & Co., 1988, 81-85; Nicholas Cook, *Music. A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2000, 72.

¹¹ Joachim-Ernst Berendt, *Nada Brahma. De wereld is geluid*. Den Haag: East-West Publications, 1987; idem, *Ons derde oor*. Den Haag: East-West Publications, 1989; idem, *Ik hoor dus ik ben*. Katwijk: Servire, 1991. Aan het slot van dit laatste boek spreekt Berendt zijn dank uit voor zijn deelname aan de meest uiteenlopende therapieën en zelfhulpessies.

muziek.¹² Achter deze subcultuur gaat een idee schuil dat muziek een kosmisch oermodel is voor harmonie. Het proces werkt echter twee kanten op: boventoonzang is niet alleen een middel om natuurlijke harmonie te ondergaan, maar ook om samen harmonie te bewerkstelligen. Dat kan innerlijke harmonie betreffen, omdat ‘de gewone mens’ niet meer tot muzikale wasdom kan komen in een wereld waarin muziek een beroep en ambacht geworden is—het terrein van *de musici*. Het kan ook de sociale harmonie aangaan, omdat er door middel van muziek een platform ontstaat voor gedeelde ideeën over harmonie in de breedste zin van het woord. Men vindt elkaar dan allereerst in een gedeeld geloof omtrent harmonie (of een verlangen ernaar), van waaruit het nog maar een kleine stap is om met de nieuwe (zang)technieken een muziekpraktijk te beginnen, waarin een vorm van harmonie vanzelf aan de oppervlakte komt.

4. Zelforganisatie: de eerste boventoonkoren

Het eerste boventoonkoor dat in Duitsland ontstond was het *Obertonchor Düsseldorf*. Het stond onder leiding van Christian Bollmann, die onder andere enige tijd studeerde bij Michael Vetter nadat die in 1982 teruggekeerd was uit Japan. Dit koor werkte en werkt vaak met eenvoudig zingbare melodieën die geen hoge technische eisen stellen aan de zanger(es) en die met boventoonzang verfraaid worden. Door middel van concerten, cd's en workshops heeft Bollmann vele liefhebbers laten kennismaken met een aspect van de menselijke stem dat de meeste luisteraars daarvoor niet kenden. Het model—en de naam—van zijn Obertonchor vindt in Duitstalige gebieden nog steeds navolging. In een studie naar New Age muziek in Duitsland uit 1994, noemt auteur Wolfgang Martin Stroh de vele cassettes en workshops waarmee de techniek van het boventoonzingen verspreid wordt. Enkele kenmerken van deze leermethodes laten zien dat er iets anders aan de hand is dan bij bestaande vormen van zangonderwijs:

1. Voraussetzung für Obertongesang sind intensive ganzheitliche Entspannungsübungen. Obertonsingen weist in diesem Sinne alle Merkmale einer Meditation auf – eine körperlich-geistig konzentrierte Entspannung.
2. Obertonsingen geht aus meditativen Atemtechniken hervor. Nicht von ungefähr ist Band 1 der Veterschen Obertonschule ausschließlich dem Atmen gewidmet.
3. Beim Obertonsingen ist die Hör-Schulung ebenso bedeutsam wie die stimmphysiologische. Nur ein “Hineinhören” in den Klang ermöglicht es, die Obertöne stimmlich aus diesem Klang herauszuholen.
4. Obertonsingen ist eine Selbsterfahrung. Man kann diese Technik nicht lernen, ohne tief in sich selbst hinabzusteigen. Indem man in den selbst erzeugten Klang hineinhört, hört man in sich selbst ein.¹³

Deze definities moeten beschouwd worden binnen hun culturele en temporele begrenzings. De ‘voorwaarden’ van punt 1, 2 en 4 zijn bijvoorbeeld niet van toepassing op Toevaanse boventoonzangers, maar typisch voor de Europese traditie, en dan vooral van die tijd. Punt 3 is wel weer algemeen geldig. Het hier achterwege gelaten punt 5 (met de zinsnede “... de boventoonmelodie ontstaat door het op- en aflopen van het spectrum ...”) laat zien dat luisteraars zoals Stroh niet begrijpen dat elke denkbare sprong binnen de boventoonreeks

¹² Zie voor een schets van een aantal van die ontwikkelingen: Mark van Tongeren, *Overtone singing*. Amsterdam: Fusica, 2004, 203-232.

¹³ Wolfgang Martin Stroh, *Handbuch New Age Musik. Auf der Suche nach neuen musikalischen Erfahrungen*. Regensburg: Conbrio Verlagsgesellschaft Regensburg, 1994, 194-195 (de nummering is door mij toegevoegd).

daadwerkelijk gezongen kan worden, mits de zanger(es) zich daarin traint. Toevaanse en Mongoolse keelzangers en een groeiend aantal westerse zangers doen meer dan ‘het spectrum op- en aflopen’.

Een andere groep experimenteerde al vanaf 1973 met polyfone, gezongen boventonen, en was ontstaan aan de westkust van de Verenigde Staten: Prima Materia. Deze groep, onder leiding van de Italiaan Roberto Laneri, was niet alleen in San Diego, maar ook in Rome actief.¹⁴ Laneri en zijn groep werden in de jaren tachtig door Joachim-Ernst Berendt uitgenodigd voor toernees en festivals in Duitsland, en in Nederland door Frans de Ruiter. Ze verkenden meerstemmige boventoonzang op intuïtieve basis. Laneri schreef in 1975:

The musicians of the group Prima Materia individually researched and developed unusual vocal techniques (originally used in Tantric rituals in North India, Mongolia and Tibet), based upon the use of overtones and coupled with a special state of inner concentration, which was the essential condition for both the emission and control of long-sustained and complex vocal sounds.¹⁵

Prima Materia was waarschijnlijk het eerste koor dat door middel van lange geïmproviseerde sessies boventonen en resonantie verkende, en daarmee naar buiten trad. Laneri onderhield nauwe banden met de Italiaanse componist Giacinto Scelsi, die bekend stond om zijn door mystiek en religie geïnspireerde werken. Maar de genoemde “controle” over de “complexe vocale klanken” moet in de tijd bezien worden: de zangtechnieken van Prima Materia waren in feite niet erg ingewikkeld. In vergelijking met Stockhausen’s hypergestructureerde *Stimmung* klinken de stukken van Prima Materia als vrije improvisaties, waarin de vormgevende hand van een componist ontbreekt. De gezongen boventonen zijn op het gehoor te herkennen, maar vormen zelden uitgewerkte structuren: ze komen en gaan, min of meer op rij over een deeltraject van de boventoonreeks, zonder dat er sprake is van duidelijke melodische en ritmische structuren. Een enkele keer ontstaat er een vorm van harmonie,¹⁶ maar meestal zijn de onderlinge verhoudingen van de stemmen niet harmonisch georganiseerd. Er is vaak een soort gekreun of gekraak van afzonderlijke stemmen te horen waarin qua dynamiek, kleuring (het basistimbre van elke stem) en toonhoogte eerder gestreefd wordt naar een individuele expressie dan een harmonieuze samenklank. De stukken klinken in feite als sessies met een hoge therapeutische waarde voor de zangers zelf. Deze spontane overgave van elke individuele zanger of zangeres aan zijn of haar eigen boventonen en de lengte van de stukken (minstens vijf minuten op een enkele toon) gaven toehoorders gelegenheid om de stap te zetten naar een andere manier van luisteren.

Voor Laneri zelf was de confrontatie met wat hij noemde ‘sound and non-sound’ zeer intens. Het leidde tot “the cessation of mental dialogue (non-sound)”,¹⁷ maar ook tot de onmogelijkheid om de ervaring nog onder woorden te brengen, tot leegte en tot onzekerheid. Scelsi schreef in 1978 aan Laneri: “[One] must be conscious that he is in contact with the most powerful creative forces, to be taken very seriously; knowing that these forces descend upon us, and we have to give them our personality in return”.¹⁸ De musicoloog Marius

¹⁴ Een soortgelijke groep die tezelfdertijd in Californië actief was heette het Extended Vocal Techniques Ensemble (Ted Szanto, ‘Extended vocal techniques’, *Interface* 6, 1977, 113-115).

¹⁵ Tekst van Roberto Laneri bij de cd *Tales of the tiger* van zijn groep Prima Materia. Het betreft een heruitgave van een LP uit 1977, tevens met de originele tekstbijdragen van Giacinto Scelsi en Marius Schneider.

¹⁶ Ibid., track 3 op 6:00 en verder; begin van track 1.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

Schneider schreef in hetzelfde jaar een brief waarin hij Laneri wijst op het pad van de Tibetaanse en Hindu yogi's, resulterend in "the harmonic clarity experienced by the spirit of the yogi".¹⁹ Scelsi suggereert hier dat boventonen een signaal zijn dat we omgeven worden door kosmische krachten die 'harmonisch' (en niet alleen 'harmonieus' in het algemeen) geordend zijn. Schneider interpreteert de bijzondere staat van helderheid van (de geest van) een yogi eveneens als 'harmonisch'. Er zijn echter geen goede redenen voor deze verbanden. Het is onjuist om de Mongoolse vormen van boventoonzang *tantrisch* te noemen (zoals in het citaat van Laneri gebeurt), omdat die zang geheel buiten de lamaïstische tradities in Mongolië staat.²⁰ Ook hebben we gezien dat er bij Tibetanen geen sprake is van melodische vormen van boventoonzang, maar van zorgvuldig gearticuleerde kiemlettergepen met een bepaalde resonantiestructuur. Zij vormen slechts een waarneembare 'buitenkant' van een complexe geest-lichaamspraxis, welke zich eerder *afwendt* van de zinnelijke, expressieve wereld die Prima Materia verkent. De "speciale staat van innerlijke concentratie" van de groepsleden is iets heel anders dan die van een Tibetaanse monnik.

Laneri, Schneider en Scelsi zagen de vocale experimenten vooral vanuit hun interpretatie van Indiase religieuze ideeën over muziek en geluid. Musicus en onderzoeker Jeff Pressing beschouwde het Prima Materia project als onderdeel van een transpersoonlijke benadering van muziek, als

a vehicle for consciousness expansion and the tapping of deep intuitions. ... Laneri has developed a philosophy of improvisation based on different states of consciousness, featuring the concepts of synchronicity and introversion. The resultant music is primarily vocal, since the voice is considered the primal instrument.²¹

De cd-heruitgave van de langspeelplaat uit 1977 plaatst de ontwikkelingen van boventoonzang sinds die tijd in perspectief. We zien in het cd-boekje dat de musici van Prima Materia gekleed gingen in witte gewaden en zongen in lotus zit, wat de connectie met India versterkte zowel gezien vanuit de innerlijke ervaring van de zangers als vanuit de uiterlijke presentatie naar het publiek. Er was duidelijk sprake van een diep beleefde spiritualiteit bij Prima Materia, die opgewekt werd door de muzikale ervaringen zelf en de manier van presenteren en die versterkt werd door een algehele, muzikaal getinte interpretatie van de kosmos.

Wat we horen verschilt niet veel van wat een amateurgroep tegenwoordig na een paar maanden samenzingen kan presenteren. Het duidt erop dat er sindsdien op dit terrein geweldige vorderingen zijn gemaakt: er is veel praktische kennis opgebouwd en verspreid over technieken van het boventoonzingen. Ook het *novelty-effect* is niet meer zo absoluut als dat toen was: de pioniersfase is al lang voorbij, en de gevoelens van opwindende ontdekking die bij de musici teweegbracht evenzeer. Wie nu leert boventoonzingen, ontdekt iets voor

¹⁹ Ibid.

²⁰ Carole Pegg, 'Mongolian conceptualizations of overtone singing (*xöömii*)', *The British Journal of Ethnomusicology*, I, 1992, 31-54.

²¹ Jeff Pressing, 'Improvisation: methods and models', in John A. Sloboda (red.), *Generative processes in music*. Oxford: Oxford University Press, 1987. Bron: musicweb.ucsd.edu/~sdubnov/Mu206/improv-methods.pdf, laatst geraadpleegd 12 oktober 2012.

zichzelf. Wie zichzelf al ploeterend²² leerde boventoonzingen tot begin jaren tachtig, was bezig ontdekkingen te doen voor de westerse cultuur of zelfs ‘de muziekwereld’ als geheel.

5. Van *Stimmung* naar Harmonic Choir

De bekendste boventoonzanger in de Engelstalige wereld is David Hykes, oprichter en leider van het Harmonic Choir. Met het album *Hearing solar winds* uit 1983 zette Hykes de toon voor een meer virtuoze toepassing van de zangtechniek, waarin de gezongen boventonen duidelijker herkenbaar werden voor het gehoor dan voorheen. *Hearing solar winds* is geleidelijk ontstaan uit klankmeditaties sinds 1975, waarin de zangstem, aandacht voor het lichamelijke en meditatie naadloos in elkaar over liepen. Het werd vervolgd door twee albums die verder op het materiaal voortbouwen, met de groep in dezelfde samenstelling.²³ Hykes heeft zichzelf echter niet kunnen evenaren, niet wat betreft de nieuwswaarde van de muzikale ontdekkingen op *Hearing solar winds*, en ook niet wat betreft de omvang van het luisterpubliek.

De impact die *Hearing solar winds* op mij had, begin jaren negentig, was overweldigend. Het leek of elk houvast, dat ik als luisteraar had op oude en nieuwe muziek, ongeldig was geworden in de nieuwe klankdomeinen die het Harmonic Choir ontsloot. Ze gaven een eigen vorm en zijnswijze aan de ruimte om mij heen, en aan de ruimtes van het lichaam, dat *van binnen* als het ware poreuzer, transparanter werd. Het is één van de verdiensten van *Hearing solar winds* dat er niet op een enkele grondtoon gezongen wordt, maar dat de grondtoon vrijelijk beweegt, bijvoorbeeld in het intro waarin Hykes zijn virtuoze beheersing van de techniek laat horen. Hij breidt de toen gebruikelijke manieren van improviseren (met grondtonen) op deze manier uit met stukken waar boventonen de overhand nemen; het koor als geheel breidt de mogelijkheden van boventoonzang uit door te variëren met de grondtonen.

Een belangrijke bijdrage aan de vroege successen van het Harmonic Choir is gelegen in de balans tussen het intuïtieve en het conceptuele karakter van hun experimenten. Conceptueel gaat het verder dan Prima Materia, waar weinig structuur in de muziek zelf te ontwaren valt. *Hearing solar winds* is een meer gerijpte, intelligente muziekproductie, waarin niet een therapeutische, maar een muzikale expressie overheerst. Hykes doet een sterker beroep op de intuïtie dan Karlheinz Stockhausen in zijn *Intuitive Musik*, waartoe *Stimmung* (1968) behoort. Zijn vocalisten zijn geheel en al aangewezen op de akoestische wereld die zij samen scheppen, en niet op een complexe visuele notatie.²⁴ Ze maken niet alleen de resonanties in de mond hoorbaar en haast ‘voelbaar,’ maar ook resonanties in de ruimte en fricties tussen twee en meer stemmen.

David Hykes was bekend met opnames van vocale boventonen uit Tibet en Mongolië en werd naar eigen zeggen beïnvloed door componist La Monte Young, die hij in 1971 ontmoette. Young is de eerste die de

²² Musicoloog en musicus Tr n Quang Hai heeft deze lange weg om boventonen te leren zingen beschreven. Zie: Tr n Quang Hai en Dennis Guillon, ‘Original research and acoustical analysis in connection with the x omij style of biphonic singing’, in Richard Emmert en Yuki Minegishi (red.), *Musical voices of Asia*. Tokyo: Heibonsha, 1980.

²³ *Current circulation* (cd), 1984; *Harmonic meetings* (cd), 1986.

²⁴ Wel maakte Ted Levin naar eigen zeggen vormschetsen van de procedures die de groep volgde. Hoewel de cd laat horen dat er afzonderlijke tracks aan elkaar gelast worden, werd steeds de zelfde sequentie van stukken uitgevoerd. Er bestaat echter geen gepubliceerde notatie van (delen van) *Hearing solar winds*, en Hykes claimde zelf de compositierechten van de uitgave (persoonlijke communicatie met Ted Levin).

gezongen boventonen vanuit het kader van de westerse kunstmuziek benaderde als een zelfstandig te manipuleren fenomeen. Over zijn compositie *The second dream of the high-tension line stepdown transformer*, geconcipeerd in de eerste helft van de jaren zestig, zei Young dat “given [for example] a 3/2 interval produced by bowed strings or voices, over a period of a few hours we begin to know the upper partials engendered by the particular combination of instruments at hand and then gradually we develop techniques for controlling these partials”.²⁵ Niet het duidelijk tentoonspreiden van de vocale harmonischen stond centraal; hij faciliteerde voor zijn luisteraars eerder een traag verlopend ‘ontvankelijkheidsproces,’ waarbij het weinig uitmaakte of het trombones, saxofoons, speciaal gestemde piano’s of stemmen waren die het muzikale materiaal ten gehore brachten. Wat dit betreft hebben Hykes en Young weinig met elkaar van doen: Hykes’ aandacht gaat expliciet uit naar gezongen boventonen in florissante bewegingen en naar zijn eigen interpretaties van het begrip *harmonic*.

7. Harmonie als keurslijf

Ik heb mij in voorgaande hoofdstukken afgevraagd welke rollen de boventoonreeks speelt in de waarneming, in mijn eigen musiceren en luisteren, en in oudere muziektradities. Voor een antwoord op de vraag welke rollen boventonen spelen voor zangers en luisteraars binnen de jonge tradities in Europa en Amerika, zal ik mij hoofdzakelijk richten op de visie van de oprichter en solist van het Harmonic Choir. Hoe kijkt David Hykes tegen de boventoonreeks als verschijnsel aan? Wat heeft hij te zeggen over dit fenomeen, en hoe plaatst hij het als zanger temidden van andere muzikale en niet-muzikale elementen?

Het Harmonic Choir was de uitkomst van David Hykes’ zoektocht naar een ultieme vorm van harmonie, spiritualiteit en metafysica. Hykes formeerde al in 1975 een groep, die zich bezighield met klank vanuit meditatie en contemplatie aan de hand van de ideeën van mysticus George Gurdzjieff (1872?-1949). Volgens koorlid Ted Levin was voor Hykes de techniek van het boventoonzingen zelf niet zozeer van belang, des te meer het luisteren, het waarnemen, het gewaarworden van het lichaam.²⁶ Van hieruit ontstond het proces van afstemmen van de ene klank op de andere volgens de aanwezige resonanties van de boventonen, en het werken met harmonie. Hykes zelf ontwikkelde zich tot virtuoos boventoonzanger, terwijl de meeste andere leden het harmonische raamwerk verzorgden. Hij beschouwt zijn muziek als “a global sacred music for our time”.²⁷

Hykes refereert veelvuldig aan spirituele tradities. De thuisbasis van het koor was de Cathedral of St. John the Divine in Manhattan, New York. Voor hun eerste LP vertrok de groep naar Thoronet in Zuid Frankrijk, een sobere Cisterciënzer abdij met een fabelachtige akoestiek. De gewijde atmosfeer en de akoestiek van deze plekken hebben sterk bijgedragen aan de typische klank van het Harmonic Choir. *Hearing solar winds* wordt ook vaak vergeleken met gezangen uit de Renaissance, omdat het koor terugkeerde naar de natuurlijke, voelbare harmonieën van resonantie. Een ander belangrijk element was de meditatieve vorm waarin de muziek

²⁵ H. Wiley Hitchcock, ‘Current chronicle’, *Musical Quarterly*, 51/3, 1962, 539.

²⁶ Van Tongeren, *Overtone singing*, 180.

²⁷ David Hykes, ‘Harmonic chant—global sacred music’ in Don Campbell (red.), *Music. Physician for times to come*. Wheaton: The Theosophical Publishing House, 1991, 55. Het artikel is gebaseerd op transcripties van een workshop.

in een proces van jaren tot stand kwam. Musicoloog Ted Levin, die vanaf 1979 voor een jaar of vijf deel uitmaakte van het gezelschap, vertelde mij het volgende over die ervaring:

What [Hykes] created was a method for working in the group and a kind of guided improvisation and out of that process this piece very, very slowly emerged. And at the end of this process the piece had become frozen into a form that nonetheless allowed for quite a lot of freedom. It was a completely non-traditional approach to making music, I would think. We didn't start from a score or the notes or even a form, but from this process of making the sounds in our bodies. And I guess that there are techniques or other teachings about playing music that start from that, particularly I think for singing. But most of them then quickly move on to another level which does have to do with all of the conventional parameters of music, like pitch and rhythm and counterpoint and harmony, whereas for us those were quite secondary to this process of a kind of self-study through sound.²⁸

Later begon Hykes werken van het Harmonic Choir nadrukkelijk te construeren rondom religieuze thema's, waarbij hij onder andere heilige teksten uit de Christelijke, joodse en islamitische tradities gebruikte. Hykes noemt verder als invloed het Soefisme, yoga en Sri Aurobindo, en ook Tibetaanse en Mongoolse muziek.

Hykes legde gaandeweg meer verbindingen tussen elementen uit religieuze en spirituele tradities, wetenschap en therapie, met harmonischen en harmonie als leidraad. In Hykes' taal kan *harmonische* staan voor een verborgen betekenis achter elke uitdrukking, en elk fenomeen. In zijn artikel 'Harmonic chant—global sacred music' geeft hij vele voorbeelden van zijn visie op harmonischen als een verborgen principe in vele domeinen van het bestaan:

And there is a language, a music, that goes beyond us. What is the sun saying? The stars? There are harmonics in the stone and the same laws that made the stone made you and me. The aim of better listening is to hear the teaching, the harmony, of this creation. To hear it in yourself as well as to recognize it in the world around you.²⁹

Net als bij Laneri en twee van zijn bewonderaars zien we een drang om het harmonische karakter van geluid sterk uit te vergroten. Maar Hykes gaat nog verder en noemt deze vormen bij naam: *harmonic listening*, *harmonics of the mind*, *harmonics of being*, *harmonic consciousness*, *harmonic energy*.³⁰ Ze laten zich samenvatten in zijn idee van 'Perceiving the harmonic order,'³¹ de titel van één van de paragrafen van het essay. Het is duidelijk dat Hykes daarbij moeite heeft aan te wijzen wat nu de bron van al deze harmonie is. Hij stelt herhaaldelijk de vraag wat harmonischen ons nu te zeggen hebben, en antwoordt eerst terecht dat dat "depends entirely on the state of mind of the singer or the listener at the time".³² Verderop schrijft hij dan weer, "The only real harmonics are the harmonics of being"³³ en ook, "... we can see that *potentially* they are saying something about different levels of vibration and symbolizing the fact that our listening also has this scale".³⁴ Het artikel sluit af met de volgende woorden:

The greatest gift in this amazing life for me is that I can awaken anew. I can listen again *now*. I can serve again and again and each time feel the life force here, in my place, where I am. I can again be free to give

²⁸ Interview van de auteur met Ted Levin, 1999.

²⁹ Hykes, 'Harmonic chant', 60.

³⁰ Ibid., 58, 59, 60, 62, 63.

³¹ Ibid., 66.

³² Ibid., 59.

³³ Ibid., 65.

³⁴ Ibid., 66 (cursief in origineel).

thanks, to praise, to love, and to be grateful. These are the real harmonics, the harmonics of the heart. These are the vibrations that are really alive. The rest is just show.³⁵

Hoewel Hykes' muziek nieuw was, gaan zijn ideeën over harmonie en kosmos terug op die van onze Griekse voorvaderen. In Europa, waar het boventoonzigen door velen werd gezien als de 'belangrijkste twijg van praktisch, harmonisch klankonderzoek',³⁶ maken deze ideeën sinds de jaren tachtig een opleving door. Toch is Hykes' obsessieve nadruk op de 'harmonische orde,' temidden van andere New Age georiënteerde boventoonzangers, opvallend. Zijn versie van de combinatie boventoonzang-spiritualiteit wordt tot een dwingende regel, waar hij bijna angstvallig aan vasthoudt. Harmonischen lijken niet impliciet aanwezig te mogen zijn, maar *moeten* op elk moment in alles herkend worden. Het verhindert hem de ongebreidelde mogelijkheden van muziek en zelfs van het bestaan in het algemeen te zien als men de boventoonreeks laat voor wat hij is. Er is een onderliggend probleem met boventonen, dat Wolfgang Martin Stroh aldus verwoordt:

Die New Age Bewegung steht, wie auch manch harmonikaler Forscher, immer wieder sprachlos verwundert vor der Tatsache, daß an ganz unterschiedlichen Stellen der Welt das sog. Obertonphänomen vorkommt. Meist rührt die Verwunderung von der universellen Gültigkeit des Satzes von Fourier her: wo immer ein streng periodischer Vorgang auftritt, kann der Satz von Fourier angewandt und der Vorgang in harmonische Teilvorgänge gleichförmiger Art zerlegt werden. Die universelle Gültigkeit eines mathematischen Satzes hat einen erkenntmäßigen (*sic.*) Doppelkarakter. Einerseits ist diese Universalität erstaunlich und bewunderenswert. Zum andern aber sind Teilbeobachtungen, die sich als Spezialfälle solcher Universalität entpuppen, isoliert betrachtet trivial.³⁷

Men zou dit evengoed kunnen omdraaien, en stellen dat de wet triviaal is en de afzonderlijke waarnemingen verbazingwekkend. Maar waar het om gaat is Hykes' neiging zichzelf iets toe te eigenen wat mijns inziens (maar eigenlijk ook volgens hem zelf) niet toe te eigenen is. In de citaten is niet alleen een pionierende zanger en koorleider aan het woord, maar ook iemand die zichzelf dankzij zijn transformerende zangervaringen als een alwetende ziener presenteert. Hij wekt de suggestie dat zijn eigen bijdrage aan de zangtechniek een, zoniet *de* beslissende stap is geweest in de muzikale evolutie van de mensheid.³⁸ Hij noemt wel zijn Tibetaanse, Mongoolse en Toevaanse voorlopers en La Monte Young, maar laat desalniettemin doorschemeren dat hij beschouwd moet worden als de persoon die eigenhandig een nieuwe universele muziektaal heeft ontworpen. Die overtuiging staat op gespannen voet met de idee dat harmonischen juist niemand toebehoren, omdat het fenomeen universeel is.

Hykes maakt dus een aantal denkfouten. Als harmonischen inderdaad meeresoneren in elk woord en elke muzikale toon die we uiten (wat inderdaad het geval lijkt te zijn), dan betekent dat niet dat datgene wat we benoemen (zoals 'bewustzijn' of 'energie') zelf ook harmonisch van aard is. Bovendien impliceert resonantie

³⁵ Ibid., 69.

³⁶ Stroh, *Handbuch*, 192.

³⁷ Ibid., 186.

³⁸ Zoals hij schrijft voor de jubileum editie van *Hearing solar winds* (cd, Signature/Radio France, 2008): "These first twenty-eight years of the harmonic work with listening, silence, music and the Creation bear directly on the ever-felt need to hear that "ring [of truth]". Now we have a body of work, even a teaching, which can provide the earnest seeker with help on the path, the troubled earthling with some healing solace, and the connoisseur and musician with a stimulating approach toward a universal music". Met zijn eigen 'tijdrekening' gaat Hykes volledig voorbij aan oudere tradities, componerende en zingende collega's en de lange geschiedenis van harmonischen.

nu juist dat de rol van een individu als ‘resonator’ en doorgeefluik van een ‘verborgen kennis’ per definitie beperkt is, omdat men slechts hoorbaar maakt wat er al is. En tot slot is de vraag: hoe kan dit alomtegenwoordige harmonische fenomeen *werkelijk alles* insluiten, dus ook dat wat niet harmonieus is? Hoe zit het met dissonantie? Met de wringende, lage harmonischen, om nog maar te zwijgen van de immer kleinere intervallen die je boventoonzangers zelden hoort zingen? En met *noise*?

Hykes’ probleem is deels begrijpelijk: vele zangers en zangeressen die boventonen zingen herkennen het gevoel dat je het niet helemaal zelf doet, dat ‘iets anders jou zingt’. Dit is eigen aan het verschijnsel, en maakt dat je het gevoel kan krijgen dat je, zoals Stroh in een eerder citaat schreef, in jezelf moet afdalen en een nieuwe vorm van zelf-ervaring ondergaat. Het is een algemeen vraagstuk naar de relatie tussen enerzijds het westerse subject als een individu, dat wat geheel onafhankelijk en afgescheiden van de wereld lijkt te kunnen bestaan, en anderzijds de wereld als een allesomspannende totaliteit waar dat individu uit voortkomt of in verzinkt. Hykes negeert dat probleem als hij specifiek zijn eigen zingen en dat van zijn eigen koor een absolute of universele status wil meegeven. Hij wordt verblind door de boventoonreeks als abstractie.³⁹

8. Samenvatting en conclusie

In dit hoofdstuk heb ik een beeld geschetst van een aantal initiatieven waarbij boventoonzang in groepsverband beoefend wordt. Het ging mij daarbij vooral om intuïtieve, (semi-)geïmproviseerde muziek. Een aantal elementen van die praktijk leiden vaak tot een spirituele getintheid van eigentijdse boventoonzang en andere boventoonmuziek. Boventoonkoren, met een voortrekkersrol voor het Duitse taalgebied, werpen zich ten eerste op de directe ervaring van klank, waarbij ook nieuwe vormen van *zelfervaring* een grote rol spelen. Ten tweede lenen gezongen harmonischen, als een direct ervaarbare verschijningsvorm van natuurkundige en wiskundige wetten, zich goed voor verbanden met universalistische, kosmische denkbeelden die teruggaan tot de bakermat van de westerse beschaving. Ten derde zijn er talrijke ideeën in omloop over wat de klanken nog meer zouden representeren. Datgene wat zangers en luisteraars concreet binnen hun ervaringsveld brengen als ze boventonen beluisteren wordt vermengd met mystieke, religieuze en universalistische thema’s, die verondersteld worden in de muziek aanwezig te zijn. Ik heb vooral kritische kanttekeningen geplaatst bij de persoon David Hykes die zichzelf als geen ander als wegbereider en woordvoerder voor het westerse boventoonzingen beschouwt. Zijn ideeën over boventoonzang hebben zijn oorspronkelijke verdiensten, of men die nu muzikaal of spiritueel noemt, steeds meer in een New Age-context geplaatst. Hij eigent zich iets toe (het inzicht in en de juiste toepassing van harmonischen) wat een lange geschiedenis heeft en niemand toebehoort, en verliest zich in grenzeloze associaties rondom harmonischen als een metafysische abstractie.

³⁹ We kunnen hier een parallel trekken met de recente muzikale avant-garde, die ik hier buiten beschouwing heb gelaten. Rokus de Groot (in *Oorspronkelijkheid in muziek*. Amsterdam: Vossiuspers, 2003) signaleert dat componisten in de laatste decennia van de twintigste eeuw natuurlijke klankprocessen (waaronder resonantie, boventonen en bourdons) inzetten om een religieus gefundeerde oorspronkelijkheid in de muziek zelf te evoceren. De Groot concludeert dat er geen vanzelfsprekende of noodzakelijke relatie is tussen het muzikale en het religieuze. Componisten die een dergelijke relatie zien, maken grote conceptuele sprongen die (onbewust) gebaseerd zijn op een vermeende analogie tussen muzikale structuren en religieuze voorstellingen.

Ik kan de ervaringen die ten grondslag liggen aan de zangers en koren die ik besprak deels herkennen en begrijpen. Aanvankelijk begon ik ook op een intuïtieve, directe manier mijn stem en boventonen te verkennen, waarbij parallel aan de akoestische gebeurtenissen een heel scala aan ‘transpersoonlijke’ ervaringen de revue passeerde.⁴⁰ Maar na verloop van tijd nam de werking van die ervaringen af, en zocht ik nieuwe uitdagingen. Ik gaf het verlangen op naar de ervaring van ‘Het Grote Luisteren,’ zoals Elmer Schönberger het heeft genoemd,⁴¹ en wilde niet ‘vol sprakeloze verwondering’ blijven over de eenvoud en grenzeloze toepasbaarheid van de structuur van de boventoonreeks. In het narratief van veel boventoonkoren mis ik een meer radicale zoektocht naar de relatie tussen het eigentijdse, moderne individu en de geluiden waar hij/zij zichzelf mee omgeeft en door omgeven wordt. Ik bespeur de werkzaamheid van muziek primair in en om de mens zelf, en hang geen Platoonse, universalistische kosmologie aan. Datgene wat mij altijd weer motiveert om muziek te maken valt niet vast te pinnen op de boventoonreeks, of op welke eigenschap van muziek dan ook. Als muziek een medium is dat in staat is om mensen in vervoering te brengen, dan blijft voor mij de vraag waar we datgene moeten zoeken wat nu typisch ‘muzikaal’ is. Want ik kan muziek ervaren in omgevingsgeluiden, in spreektaal; ik kan het ervaren in geruisloze lichaamsbewegingen terwijl het verder stil is; of zelfs zonder dat er *ook maar iets* beweegt of de aandacht trekt. En als we muziek beschouwen als een verschijnsel dat op een karakteristieke wijze in staat is om luisteraars een ‘spirituele’ ervaring te bezorgen, een ervaring die misschien wel ‘alles’ omvat, dan betekent dat nog niet dat er zoiets als ‘spirituele muziek’ bestaat. Marcel Cobussen heeft in zijn boek *Thresholds. Rethinking spirituality through music* terecht de grenzen opgerekt van het begrip ‘spirituele muziek’.⁴² Hij laat zien dat alle mogelijke genres, van religieus en populair tot jazz en geïmproviseerde muziek, in principe in staat zijn om dergelijke ervaringen op te wekken; maar ook dat muziek met religieuze of spirituele intenties niet automatisch tot zulke ervaringen leidt. Ik probeer in mijn kunstenaarschap te ontsnappen aan rigide of dogmatische richtlijnen, en net als Cobussen over grenzen te kijken. In dit onderzoek graaf ik vooral dieper naar de rollen die harmonischen kunnen spelen in muzikale processen en het bewustzijn. De vraag die onbeantwoord blijft in de besproken koormuziek, welke zich expliciet richt op harmonischen, is hoe die laatste op een meer subtiele manier ingezet kunnen worden in een artistieke taal, zonder dat ze een verplicht nummer worden.

⁴⁰ Ik heb naderhand gepoogd de akoestische gebeurtenissen en ervaringen in kaart te brengen (van Tongeren, *Overtone singing*, 246-249).

⁴¹ Elmer Schönberger, “Het Grote Luisteren”, in *Het gebroken oor: over muziek* (Amsterdam: Meulenhoff, 2007, 26), geciteerd in Sander van Maas, *Wat is een luisteraar? Reflectie, interpellatie en dorsaliteit in hedendaagse muziek*. Oratie, Universiteit Utrecht, 3 november 2009, 18.

⁴² Marcel Cobussen, *Thresholds. Rethinking spirituality through music*. Aldershot: Ashgate, 2008.

Okyo 12.17 (fragment)

(comp. Michael Vetter/ arr. Parafonia)

Geluidsvoorbeeld #54

De Europese kunstmuziek werd, vanaf de verlichting, meer en meer een suggestief vehikel voor religieus sentiment, waarbij de concertzaal als kerk ging fungeren, de dirigent als hogepriester, en de stilte voor, tussen en na de muziek als teken van eerbied voor onzichtbare krachten die de mens, nu God langzaam van het toneel verdween, nog altijd in hun greep hielden.

De suggestieve kracht van oriëntale mantra's is van een andere orde. Ze drukken tegelijkertijd niets en alles uit. Hun schijn-taligheid, in semantische zin, suggereert de mogelijkheid uit te kunnen drukken 'dat wat concreet is', maar is dermate cryptisch dat er vele interpretaties mogelijk zijn.

Hun muzikaliteit (verscholen in gescandeerde ritmes, melodische soberheid, heterofone harmonieën ...) behelst een abstracte taal van structuren, waarvan de gelovige de uitwerkingen voelt zonder de diepere betekenissen te kennen.

Indiërs zeggen van mantra's " ... dat zij goddelijk of zelfs goden zijn, dat zij uit de oertijd stammen, dat grote wijzen ze voor het eerst hebben gezien of gehoord, dat ze aan de rand van de gewone taal liggen of erbovenuit gaan. Mantra-recitatie of -meditatie leidt tot een onuitsprekelijke bewustzijnsstaat die 'niet in woorden te beschrijven is'", aldus Frits Staal. Het karakteristieke van mantra's is volgens hem "dat ze meer nadruk leggen op klank en vorm dan op betekenis" en dat er wel technieken zijn voor het overleveren van hun geluid, maar niet voor hun betekenis. Hij is van mening, "niet alleen dat mantras niet uit taal zijn voortgekomen, maar dat precies het tegenovergestelde het geval is: onze taal is uit mantras ontstaan".⁴³

⁴³ Frits Staal, *Over zin en onzin in filosofie, religie en wetenschap*. Amsterdam: Meulenhoff Educatief, 1986, 343, 335.

Michael Vetter geeft een andere draai aan de vraag naar de oorsprong van taal en mantra. Om hun tijdloze eigenschappen te doorgronden doet hij wat voor de ene zenmeester ondenkbaar is en wat de andere als het toppunt van bevrijding ziet. Hij plaatst ze in het hier en nu van de beoefening zelf, door hun verbanden met het verleden geheel te verbreken. Vetter is auteur van talloze gloednieuwe Japanse mantra's of okyo's. Sommige van deze 'neo-okyo's' zijn Japans-aandoende fonetische structuren en kunnen net als eeuwenoude mantra's op relatief monotone wijze voorgedragen worden, met een karakteristiek stemgeluid dat noch spreken, noch zingen is. Latere okyo's zijn eerder klankgedichten, en grafische vormexperimenten op basis van letters, die de uitvoerder op andere manieren confronteren met de ambiguïteit van het leesteken.

Alle okyo's passen naadloos in Vetter's bestaande oeuvre, waarin een multi-disciplinaire deconstructie van het teken een centrale plaats inneemt. Zoals één van de literair-poëtische varianten hiervan, zijn woordloze, tweedelige 'roman' Handbewegungen, gevuld met duizenden regels 'tekst' opgebouwd uit niet-bestaande karakters die lijken op bestaande schriftvormen; of zijn experimenten als omvormer van fonetische structuren à la Stockhausen, waarbij de muzikaliteit en de semantiek van het woord in elkaar oplossen.

Wat is het verschil tussen een okyo van Vetter, vrijwel zonder geschiedenis, en een okyo die een millennia-lange reis achter de rug heeft van Noord-India, via de Himalaya en China, overzee naar Japan, en tenslotte over land en oceanen naar het Europese vasteland? Wat blijft er over van de oorspronkelijke vorm, wat van de oorspronkelijke betekenis bij deze laatsten?

De syllaben van Vetter's okyo's ontlenen hun suggestieve, soms krachtige uitwerking niet aan welke 'mantra-eigen' betekenis dan ook: die zijn er niet. Wat zij teweeg brengen is vooral te danken aan hun belichaamde, tijdsgebonden aspecten. Mantra's, oud of nieuw, resoneren: ze her-klinken in hun herhaling, ze klinken door in hun spectrale kwaliteit en ze doen het lichaam trillen in een subtiele beweging van onregelmatige, ritmische cadansen en pulsen. De werkzaamheid van okyo's ontstaat primair in het heden, of ze nu archaisch of eigentijds zijn.

In de rituele variant van de (neo-)okyo ontstaat er chaos van het koor van 'spreekstemmen:' een koor dat niet helemaal gelijk is, niet helemaal op dezelfde toon reciteert, dat medeklinkers inslikt en zich na verloop van tijd verhaspelt in de versnellingen. Parafonia's versie van Okyo 12.17 zit meer aan het muzikale einde van het spectrum. En met de muzikaliteit doet de diversiteit van geconstrueerde ritmes en harmonieën haar intrede. Er gaat iets van de 'nadruk op klank en vorm' verloren, en er komt iets bij.