

# **Klankproduksie – 'n ondersoek na die spraak- en sangstem**

**Daniël Johannes Rademan**



Tesis voorgelê ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad van  
Magister in Drama aan die Universiteit van Stellenbosch

Studieleier: Dr. M.S. Kruger

April 2005

## **Verklaring**

Ek, die ondertekende, verklaar hiermee dat die werk in hierdie tesis vervat, my eie oorspronklike werk is wat nog nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige ander universiteit ter verkryging van `n graad voorgelê is nie.

## Opsomming

Akteurs en sangers gebruik hoofsaaklik hulle stemme as 'n teatrale kommunikasie-instrument. Die produksie van klank – vir sang, spraak en ander geluide – spruit uit dieselfde fisiologiese meganika. Dit dui daarop dat dieselfde anatomiese komponent vir bogenoemde van toepassing is. Die verkenning van die anatomie en fisiologie van die stem-meganika het ten doel om die kunstenaar en teoretikus se bewustheid van die dinamiese proses uit te brei. Hoewel dit geensins die tegniese opleiding in stemgebruik vervang nie, is dit steeds van kardinale belang.

Deur oor 'n waardige kennis van die stem en liggaam as eenheids-instrument vir die teaterkunstenaar te beskik, kan sangers en akteurs hul instrumente tot die uiterstes uitdaag. Op hierdie manier kom 'n professionele stemgebruiker uiteindelik in aanraking met sy/haar potensiaal en kan sodoende 'n volwaardige karakter op die verhoog skep word. Die korrekte liggaamshouding, asemhalingsmetode, resonansie en artikulasie speel 'n kardinale rol in goeie projeksie. Suksesvolle projeksie en resonansie kan slegs geskied indien die hele klankproduksie-instrument op 'n natuurwetmatige wyse in werking is.

Daar is ook navorsing gedoen oor die toonaangewende teaterteoretici se verwagtinge t.o.v. stemproduksie. Dit was juis hierdie persone se opinies wat die huidige aanwending van klankproduksie in terme van spraak en sang in die moderne teater geïnisieer het. 'n Klankproduksie-eksperiment (wat gefokus is op die uitdaging van die menslike stem) is in die vorm van 'n teaterproduksie gedoen waarin die uitgangspunte van die regisseurs wat in die vorige hoofstuk bespreek is, prakties ondersoek is.

Die juiste doel van hierdie studie is dus om 'n ondersoek te loods na die fisiologiese meganisme wat klankproduksie by die menslike stem tot gevolg

het, en uiteindelik die kreatiewe omgang met klank in terme van die spraak-  
en die verwante sangstem te promoveer.

## Summary

Actors and singers mainly use their voices as theatrical communication instruments. The production of sound – for singing, speech and other derivatives – makes use of the same physiological mechanics. This indicates that the anatomical components are applicable to all of the the above mentioned. The goal of exploring the anatomy and physiology of the voice mechanics is to enhance the artist's and the theoretic's awareness of the dynamic process. Even though it does not replace technical training in voice production, it is still of cardinal importance.

By being in possession of a worthy knowledge of the voice and body as an instrument of unity, singers and actors can challenge their instruments to the maximum. In this way professional vocal artists can finally come into contact with their humanness to create a mature character on stage.

The correct body posture, breathing methods, resonance and articulation play an important role in ensuring good projection. Successful projection and resonance can only take place if the whole of the sound production instrument is working in a physiologically correct manner.

Research has been done on the leading theater theorists' expectations of the regarding voice production. It was specifically their opinions that initiated the modern approach to sound production in terms of speech and singing in the modern theatre. A sound production experiment, focusing on the challenge of the human voice, was staged as a theatre production, and was analysed. The presentation was predominantly based on the ideas of the directors. These ideas were discussed in the previous chapter.

This study explores the physiological mechanism that produces sound to promote the creative commerce with sound.

Opgedra aan: my ouma Isabel Heystek, my ouers, Alfred en Cecil Rademan,  
my sussies, Helena en Anina, en my vriende Adriaan, Cornelia en Lindi.

## DANKBETUIGING

Ek wil graag vir die volgende persone bedank vir hul hulp, leiding en onderskraging:

- My studieleier, dr. Marie Kruger, vir haar hulp en inspirerende leiding.
- Professor Temple Hauptfleisch wat gesteld is op die behoud van goeie deeglike akademiese teaternavorsing.
- Antoinette Theron wat my lewe verryk het, en steeds doen, met haar vernuwende denke oor die gebruik van die stem.
- Al my vriende op wie ek stemoefeninge kon toets.
- Almal wat by die stemproduksie-eksperiment betrokke was wat ek in 2003 by die konservatorium vir musiek by die Universiteit van Stellenbosch gedoen het.
- Dankie aan my pa wat genoeg in my studies geglo het om my te finansier (en my ma wat hom oortuig het)

## **INHOUD**

### **HOOFSTUK 1**

#### **INLEIDING TOT DIE STUDIE**

<b>1.1 ORIËTERING</b>	<b>1</b>
<b>1.2 PROBLEEMSTELLING</b>	<b>2</b>
<b>1.3 DOELWITTE VAN HIERDIE STUDIE</b>	<b>2</b>
<b>1.4 NAVORSINGSMETODE</b>	<b>3</b>
<b>1.5 STRUKTURERING VAN STUDIE</b>	<b>4</b>

### **HOOFSTUK 2**

#### **KLANKPRODUKSIE**

<b>2.1 ALGEMENE ASPEKTE VAN KLANKPRODUKSIE</b>	<b>5</b>
<b>2.2 DIE MENSLIKE STEM EN DIE KLANKPRODUKSIEPROSES</b>	<b>9</b>
<b>2.3 SAMEVATTING</b>	<b>13</b>

### **HOOFSTUK 3**

#### **DIE KLANKAPPARAAT**

<b>3.1 DIE ENERGIEBRON</b>	<b>14</b>
<b>3.2 DIE VIBRATOR</b>	<b>18</b>
<b>3.3 DIE RESONATOR</b>	<b>22</b>
3.3.1 Verskillende tipes resonansie	23
<b>3.4 DIE ARTIKULASIE- /OMSKAKELINGSMEGANISME</b>	<b>27</b>
3.4.1 Die Artikulatore	27
<b>3.5 GEVOLGTREKKING</b>	<b>29</b>

### **HOOFSTUK 4**



## **DIE AANWENDING VAN DIE KLANKAPPARAAT VIR EFFEKTIEWE KLANKPRODUKSIE**

### **4.1 DIE OPWEKKING VAN KLANKENERGIE EN -VIBRASIES**

4.1.1 Ontspanning	30
4.1.2 Liggaamshouding	32
4.1.2.1 Alexander-tegniek	33
4.1.3 Asemhaling	34
4.1.3.1 Asemhaling vir teatrale spraakdoeleindes en sang	35
4.1.3.2 Interkostale-diafragmatiese asemhaling	36
4.1.3.3 Diafragmatiese asemhaling	39
4.1.3.4 Skouerasemhaling	39
4.1.3.5 Tussenribasemhaling	40
4.1.3.6 Uitaseming by spraak en sang	40
4.1.3.7 Stut	40
4.1.4 Fonerings by spraak en sang	41

### **4.2 DIE VERSTERKING VAN BASIESE KLANK**

4.2.1 Ampliveringsmeganisme	42
-----------------------------	----

### **4.3 OMSKAKELING VAN STEMKLANK TOT VERSTAANBARE SPRAAK- OF SANGKLANK**

4.3.1 Artikulasie	44
4.3.1.1 Vokale	44
4.3.1.2 Konsonante	46

<b>4.4 GEVOLGTREKKING</b>	<b>48</b>
---------------------------	-----------

## **HOOFSTUK 5**

### **DIE AANWENDING VAN KLANKPRODUKSIE IN DIE TEATER**

<b>5.1 KONSTANTIN STANISLAVSKI</b>	<b>50</b>
<b>5.2 BERTOLT BRECHT</b>	<b>54</b>
<b>5.3 ANTONIN ARTAUD</b>	<b>57</b>
<b>5.4 ALFRED WOLFSOHN EN ROY HART</b>	<b>59</b>
<b>5.5 JERZY GROTOWSKI</b>	<b>61</b>
<b>5.6 PETER BROOK</b>	<b>66</b>

<b>5.7 SAMEVATTING</b>	67
<b>HOOFSTUK 6</b>	
<b><i>DIE DAG VAN DIE ROOS AS PRAKTIESE EKSPERIMENT IN STEMPRODUKSIE</i></b>	
<b>6.1 AGTERGROND TOT DIE OPLEIDING VAN DIE STEMKUNSTENAAR/SANGER-AKTEUR</b>	69
<b>6.2 REPETISIEPROSES EN OEFENINGE</b>	
6.2.1 Oefening vir die ontwikkeling van vokale verbeelding	70
6.2.2 Die gebruik van eksperimentele oefeninge voor en tydens die repetisieproses	70
6.2.3 Vertolking en interpretering van die teks in terme van stembenadering	72
<b>6.3 DIE GEBRUIK VAN STEMMINGMUSIEK</b>	
6.3.1 Die gebruik van geïmproviseerde praatsang/sprechtgevang/ sprechtstimme	73
6.3.2 Die gebruik van liggaamsperkussie en geluide: ontwikkeling en gebruik van vokale verbeelding	74
<b>6.4 DIE GEBRUIK VAN BEWEGING</b>	74
<b>6.5 GEVOLGTREKKING</b>	75
<b>HOOFSTUK 7</b>	
<b>SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKINGS</b>	76
<b>BIBLIOGRAFIE</b>	79
<b>BYLAE: <i>DAG VAN DIE ROOS</i></b>	86
<b>LYS VAN FIGURE</b>	

**FIGUUR 1**

'n Vibrerende staaf as bron van klank, wat deur 'n vinger gepluk word (uit Proctor. 1980:53)

**FIGUUR 2**

'n Krommegolf/kurwe (aangepas uit Munro. 1993:21)

**FIGUUR 3**

'n Diagrammatiese voorstelling van die glottis-opening (uit Procter. 1980:56)

**FIGUUR 4**

Larinks, tragea, brongi en die inwendige bou van die longe (aangepas uit Du Toit, et al. 1990:158)

**FIGUUR 5**

Die farinks (aangepas uit Proctor. 1980:28)

**FIGUUR 6**

Epiglottis, glottis en stemvoue (Du Toit. et al. 1990:157)

**FIGUUR 7**

Die stemvoue, vals stemvoue en laringeale ventrikel (aangepas uit Broad. 1973:137)

**Figuur 8**

Kardinale Vokaalkaart (uit De Villiers, 1967:55)

**Figuur 9**

Tabel van konsonante - Plek van vorming (uit Snyman et al. 191975:19)

## HOOFSTUK 1

### INLEIDING TOT DIE STUDIE

#### 1.1 ORIËTERING

'n Normaal geskape mens beskik oor die aangebore vermoë om klank te maak, want die liggaamsdele wat 'n rol in klankproduksie speel, bv. die longe, lippe, tande, tong, bors-, keel-, kopholtes, ensameer het ook ander funksies wat veel eerder as primêre funksies beskou word. Spraak en sang as verstaanbare en betekenisvolle klank is 'n verworwe vaardigheid wat d.m.v. nabootsing gekied. Nabootsing berus nie noodwendig op doelbewuste en berekende pogings om 'n vaardigheid aan te leer nie, maar is dikwels onbewustelik en word deur die omgewing bepaal. Enige verbale kommunikasie stel sekere vereistes, maar in die geval van die teater is hierdie vereistes veel hoër. Die stemkunstenaar is 'n vakman wat grootliks met semanties- en emosioneel-verstaanbare klanke met 'n gehoor kommunikeer. Effektiewe klankproduksie speel dus 'n belangrike rol.

Tog is klankproduksie nie 'n proses wat alombekend is nie. Stemkunstenaars beoefen soms hul beroep sonder enige kennis van die produksie van klank sowel as die optimale werking van die stem. In die meeste gevalle is stempedagoë in hierdie werksomstandighede nie algemeen beskikbaar nie en stemprobleme kan sodoende ontwikkel.

Hierdie studie is hoofsaaklik 'n ondersoek en verkenning na die stem in terme van klankproduksie. Klankproduksie en die kreatiewe uitdaging van die menslike stem is twee komponente wat hand aan hand funksioneer. Op die gebied van sang en teaterspraak bestaan daar baie bekende en waardige literatuur wat bykans alle aspekte van die menslike stem ondersoek, maar omdat hierdie literatuur hoofsaaklik op die verbeterde aanwending van die stem gerig is, word die klankproduksieproses as sulks (d.w.s. vanaf inaseming tot by die vorming van verstaanbare klanke) nie noodwendig as 'n onderafdeling van 'n groter geheel bespreek nie.

'n Verhoogkunstenaar gebruik verbale en nie-verbale kommunikasie tydens *performance*. Hoewel ek slegs die verbale gedeelte van kommunikasie ondersoek, is

dit tog interessant dat die meeste teaterlui van die beginsel uitgaan dat akteurs en sangers oor die vermoë moet beskik om hul liggame willekeurig te kan beheer om die fisieke vergestaltung van 'n karakter se psigiese ervaring weer te kan gee.

Kommunikasie binne teatrale verband vind plaas tussen verhoogkunstenaars en hul mede-kunstenaars, sowel as met die gehoor. Die akteurs en sangers moet dus hoorbaar wees deur middel van goeie projeksie en verstaanbaar wees deur middel van duidelike artikulasie.

## **1.2 PROBLEEMSTELLING**

Na aanleiding van bogenoemde oriëntering ontstaan sekere vrae:

- Is klankproduksie 'n proses of 'n enkelvoudige handeling?
- Watter negatiewe invloed het minder-goeie rolmodelle t.o.v. klankproduksie?
- oWat behels die hoër eise wat die teater in teenstelling met die alledaagse sosiale lewe aan die stem stel?

## **1.3 DOELWITTE VAN HIERDIE STUDIE**

Al die belangrikste stempedagoë en teoretici soos Cicely Berry, Arthur Lessac, Kristen Linklater, Cecily Louw en vele meer het al bykans alle aspekte van die menslike stem ondersoek, maar omdat hulle publikasies op stemopleiding en 'n verbeterde aanwending van die stem gerig is, word die klankproduksieproses nooit afsonderlik bespreek nie. Die breë doelstelling van hierdie studie is dus om die begrip "klankproduksie" en die omskakeling van basiese klank tot verstaanbare klanke, fisies en fisiologies te verklaar en daarnaas die natuurwetmatigheid van die klankproduksieproses by die menslike stem te ondersoek en uiteindelik te kyk hoe dit op die verhoog toegepas word. Hierdie studie poog dus hoofsaaklik om 'n klein afdeling van 'n veel groter studieveld te ondersoek.

Die volgende doelwitte spruit hieruit:

- **Om klank-/stemproduksie duidelik te omskryf**

Die woord “klank” en “stem” kan in hierdie navorsing met mekaar vervang word, aangesien daar na die stem se moontlikhede in die teater as spraak-, sang- en geluidmakende instrument gekyk gaan word. Daar word na die fisika van klank gekyk om klankproduksie in die algemeen, en stemproduksie in die besonder te verstaan.

- **Om die omskakeling van basiese klank tot verstaanbare klanke te verklaar**

Daar sal gepoog word om hierdie omskakelingsproses fisies en fisiologies te ontleed. Die natuurwetmatigheid van die klankproduksieproses sal dus ondersoek word.

- **Om te kyk na die aanwending van stem as klank in die teater**

Dit sal gedoen word deur na revolusionêre teaterpractici se uitgangspunte met betrekking tot die sanger en akteur se stemgebruik te ondersoek. Wat is die verwagtinge t.o.v. klankproduksie in die teater en die verband tussen hierdie verwagtinge, die teorieë en benaderings van toonaangewende teaterpraktisyns? Na aanleiding van hierdie vraag kan verwagtinge t.o.v. klankproduksie d.m.v. die menslike stem in die teater bepaal word.

#### **1.4 NAVORSINGSMETODE**

Die navorsing is literatuurstudie wat steun op bestaande literatuur en praktiese ervaring en is dus kwalitatief van aard. Die literatuur wat gebruik is, is aangewend om klankproduksie en die esoteriese verkenning daarvan toe te lig, en word verkennend sowel as vergelykend gebruik.

Afgesien van die literatuurstudie is daar ook praktiese te werk gegaan. Die praktiese verkenning sluit die volgende in:

- 'n Stemproduksie-eksperiment, genaamd *Dag van die Roos* met 'n paar student-operasangers.
- Sanglesse by Antoinette Theron, Koba Wicomb en André Howard ter aanvulling tot hierdie studie.

## 1.5 STRUKTURERING VAN STUDIE

In hoofstuk 2 word daar 'n oorsig van klankfisika gegee. 'n Begrip van die aard van klank is nodig, omdat die stem klank is wat deur die menslike liggaam voortgebring word. Daarna volg 'n fisiologiese oorsig van die klankproduksie-meganisme. Ter omskrywing van klankproduksie word die stemmeganisme in vier elemente verdeel wat 'n rol speel in klankproduksie. Hulle is die kragbron wat die asemhalingstelsel is, 'n vibrator wat die glottale stelsel verteenwoordig, 'n resonator wat al die resonansieholtes insluit en 'n artikulasiemeganisme wat verantwoordelik is vir die omskakeling van geluid in verstaanbare spraakklanke. Hoofstuk 4 handel oor die aanwending van die klankapparaat n.a.v. ontspanning, liggaamshouding, postuur en asemhaling. Asemhaling is noodsaaklik vir die bestaan van die mens, maar doelmatige asemhaling is van kardinale belang vir die uitvoerende kunstenaar. Die asemhalingsstelsel is die energiebron, omdat stemproduksie daarsonder onmoontlik is. Ontspanning is direk aan asemhaling gekoppel en is baie belangrik vir die stemkunstenaar, omdat dit die aktivering van die liggaam as klankbord bewerkstellig. Daar word ook gefokus op verkeerde liggaamshouding en negatiewe spanning, en hoe dit asemhaling en klankproduksie affekteer. Die volgende hoofstuk handel oor die eise en verwagtinge wat die teater aan die stem stel. Daar sal na verskillende revolusionêre teaterteoretici en regisseurs se benaderings tot en eise aan die stemgebruik van teaterkunstenaars gekyk word. Hoofstuk 6 is 'n proses-beskrywing van 'n stemproduksie-eksperiment (*Dag van die Roos*) wat gedoen is met student-operasangers. Die laaste hoofstuk is 'n samevatting en finale gevolgtrekkings wat uit die studie afgelei kan word.

## HOOFSTUK 2

### KLANKPRODUKSIE

Klankproduksie kan gesien word as 'n versamelwoord vir die fisiologies korrekte gebruik van sekere gedeeltes van die liggaam as vokale instrument. Die Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal (Odendal, et al., 1997:528) omskryf die term “klank” as volg: “Ritmiese geluid wat deur reëlmatige trillinge voortgebring word...” en/of “geartikuleerde spraakgeluid”. Die term “stem” word as “[d]ie trilling van die stembande by die uitbring van bepaalde klanke” en ...”die geluid deur die mens geuit by praat, sing of lag” (p.1014) beskryf, en die term, produksie, as “voortbrenging, vervaardiging” (p.820). Die woord “klank” en “stem” kan in hierdie hoofstuk met mekaar vervang word aangesien daar na die stem (as spraak- , sang- en geluidmakende instrument) se moontlikhede in die teater gekyk gaan word.

Die konsep van klank en die definieërbaarheid daarvan is baie moeilik, hoofsaaklik omdat die proses van verbale kommunikasie en/of geluidmaking nie visueel waarneembaar is nie. Vir die meeste mense wat nie 'n gehoorprobleem het nie, is die wêreld gevul met klank, wat ouditief-sintuiglik help met die definiëring van die milieu waarbinne 'n persoon hom/haarself bevind. 'n Persoon se bestaanswêreld word dus grotendeels deur gehoor bepaal. Geluide of klanke wat deur mense gevorm en aangewend word as verbale kommunikasiemiddel of middel tot vermaak (sang, spraak in teaterverband) word op 'n verstaanbare en eufoniese manier georganiseer.

Dit is duidelik dat klankproduksie 'n aktiewe, dinamiese proses is wat te doen het met die aktivering van die stemvoue (stembande). Die menslike stem kan dus aangewend word vir spraak, sang en die maak van ander geluide.

#### 2.1 ALGEMENE ASPEKTE VAN KLANKPRODUKSIE

Lug, soos die meeste materie, is elasties. Wanneer die lug vervorm of verplaas word, neig dit om weer die oorspronklike vorm of posisie in te neem. As praktiese bewyslewering kan 'n staal staaf op 'n vaste basis geanker en aan die punt gepluk word om sodoende verplasing teweeg te bring. Dit sal 'n vibrasie tot gevolg hê.

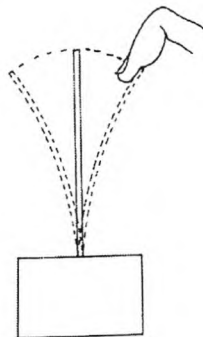


Die mate waarin die staaf gaan vibreer, hang af van die lengte, massa en die elastisiteit van die staaf.

Die vibrasie van die staaf bring 'n versteuring in die omringende lug teweeg. Hierdie versteuring beweeg deur die lug as 'n klankgolf. As die frekwensie van die klankgolf binne ons gehooromvang is, sal ons dit as klank interpreteer. Die intensiteit of die hardheid van die klank wat ons hoor, hang af van die hoeveelheid energie wat vanaf die bron (die vibrerende staaf) in die lug gegeneer is, die afstand wat 'n persoon vanaf die bron is en die absorberende kwaliteit van die materiaal wat omringend voorkom, bv. matte, meubels, mure, ensovoorts.

### **Figuur 1**

'n Vibrerende staaf as bron van klank, wat deur 'n vinger gepluk word (uit Proctor. 1980, 53)

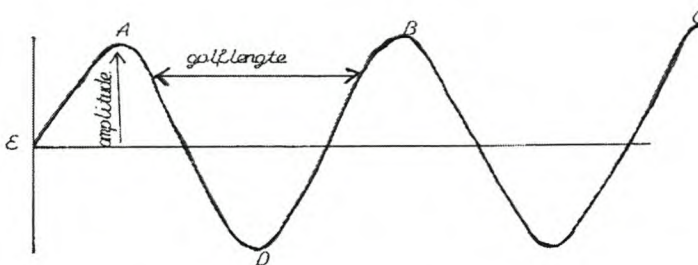


Om klankproduksie as sulks te verduidelik, kan gekyk word na 'n stemvurk. 'n Stemvurk is so 'n tipe dubbele staaf, met beide stawe gelyk in lengte, gewig en elastisiteit/spanning om sodoende 'n frekwensie van vibrasie te veroorsaak wat met 'n sekere toonhoogte op musikale skaal sal korrespondeer (Proctor. 1980:52-53). Die hardheid van die klank kan vermeerder word indien die stemvurk harder gekap word, maar as dit daarnaas op 'n plat oppervlak geplaas word wat as mede-resonansie vlak kan dien, sal die klank nog baie harder wees. Proctor (1980:53) meld dat amplifering ook teweeg gebring sal word indien die geaktiveerde stemvurk voor 'n gepaste grootte en vorm houer met lug gehou word.

'n Voorstelling van die vorm van die klank wat deur 'n geaktiveerde stemvurk (wat as die eenvoudigste musiekinstrument bekend staan) geproduseer word, lyk as volg (figuur 2) en word 'n krommegolf of kurwe genoem.

## Figuur 2

'n Krommegolf of kurwe (uit Munro. 1993:21)



Coppins & Sanders (1984:489) omskryf golflengte as die afstand tussen enige punt op 'n golf en die korresponderende punt op die volgende. Die golflengte is die afstand vanaf die begin tot die einde van een siklus, waar die amplitude weer die afstand is van waar die vibrerende molekule beweeg (ekwilibrium) tot waar die golf draai, dit wil sê die verste punt tydens die verskuiwing van die molekules (Ladefoged.1972:109, Wood.1975:2-3, Munro.1993:22, Coppins & Sanders.1984:491, Baker.1995:12). Amplitude en intensiteit kan bykans as sinonieme in hierdie geval gesien word, omdat beide begrippe aandui hoeveel energie gebruik is om die molekule vanaf die ewilibrium te verplaas (McKinney.1982:23).

Klank in die menslike liggaam word gelei of beweeg deur die tande, die harde verhemelte, die neusbeentjies, die sinusse en die kopbeen (Lessac. 1967:14). As gevolg van die bou van die larinks vibreer die stemvoue as 'n eenheid of in gestruktureerde groepe wat veroorsaak dat die klankgolwe van 'n komplekse natuur is. Komplekse krommegolwe, soos klankgolwe, bestaan uiteindelik uit meer as een golf met variërende lengtes en amplitudes (Kaplan.1971:18-19, Munro.1993:19-20). Intensiteit het te doen met die energiekheid van 'n bepaalde klank (Hahner *et al.* 1990:13). Dit impliseer die luidheid van die stem en word deur die vibrasie of die

amplitude<sup>1</sup> van 'n klankgolf bepaal. Intensiteit kan uiteraard nie van die amplitude geskei word nie en word as interafhanklik beskou (Bozzoli.1992:8). Die brein interpreteer hierdie amplitude as hardheid of sagtheid (Munro.1993:31, Lieberman & Blumstein.1988:28).

Hoorbaarheid (d.w.s die waarneembaarheid van iets in klank/geluid) word ook gebruik om die amplitude te beskryf en hou ook nou verband met intensiteit (Wood.1982:23). Wanneer die intensiteit en die amplitude vergroot, sal die hoorbaarheid vergroot, maar as die intensiteit verdubbel, sal die hoorbaarheid nie verdubbel nie, maar wel harder klink, omdat die menslike oor hom daarby aanpas (Munro.1993:23). Hieruit is dus te bespeur dat daar nie 'n definitiewe verband tussen intensiteit en die hoorbaarheid van klanke is nie.

Aan die ander kant is frekwensie weer verantwoordelik vir die toonhoogte<sup>2</sup> en die aantal siklusse<sup>3</sup> wat per sekonde voltooi word (Wood.1975:23)<sup>4</sup>.

Die menslike stem verhoog en verlaag om betekenis en intensiteit oor te dra. Hoe hoër die frekwensie, hoe hoër die toonhoogte van die klank (Proctor.1980:54). Dit word bepaal deur die lengte van die stemvoue en die snelheid waarmee dit vibreer. Toonhoogte is 'n beskrywende woord vir die subjektiewe belewing van frekwensies soos dit ontvang word deur die oor (Proctor.1980:54, Hahner et al.1990:13, Thurnburn.1944:60).

'n Samestelling van 'n aantal kurwes met verskillende amplitudes en golflengtes vorm 'n komplekse golf. Dit is 'n klank wat saamgestel is uit tone en botone. As gevolg van die bou van die larinks bestaan die menslike stem altyd uit komplekse golwe. Munro (1993:19) noem dat die stemvoue as 'n eenheid, sowel as in afgebakende groepe

---

<sup>1</sup> Kyk 2.2 vir die omskrywing van amplitude.

<sup>2</sup> Die term "toonhoogte" word aangewend om die subjektiewe korrelaat van die vibrasies wat deur die oor ontvang word te beskryf.

<sup>3</sup> 'n Siklus is die deel waar die golf vanaf 'n punt deur veranderinge van lugdruk gaan tot waar die kurwe weer deur presies dieselfde veranderinge gaan. (Dit vind dus plaas waneer 'n golfpatroon herhaal word.)

<sup>4</sup> Die menslike oor van 'n jong persoon beskik oor die moontlikheid om vibrasies van tussen 16 en 22 000 siklusse per sekonde (Proctor.1980:54) te hoor. (Die frekwensie van 256 vibrasies per sekonde is middel-C op die klavier) (Proctor.1980:54).

vibreer. Hierdie patroon is verantwoordelik vir die botone in menslike stemklank (Sundberg. 1987:2, Kaplan. 1971:18, Munro. 1993:19). Die fundamentele toon (ook bekend as die krommegolf/kurwe) wat geproduseer word is ouditief waarneembaar as die toonhoogte van die klank, en die botone as blote inkleuring en/of verryking.

## 2.2 DIE MENSLIKE STEM EN DIE KLANKPRODUKSIEPROSES

Thurnburn (1944:60) wys daarop dat die produsering van 'n klank op korrekte asemhaling berus en in drie stadia plaasvind:

- die aanvang van die klank
- aanhouding van die noot of 'n reeks note (kontinuiteit)
- afeindiging van die klank (loslating/ontspanning)

Deur middel van effektiewe asemhaling kan suksesvolle respirasie plaasvind. Dit veroorsaak natuurlik dat die lug tydens uitaseming weer in die larinks opgestoot word en uit deur die mond en die neus. Die spiertjies binne die larinks laat die stemvoue saamtrek en vernou sodoende die opening. Dit strem die kolom van uitgeasemde lug, vorm supraglottiese druk en die tref nou die stemvoue. 'n Vibrerende beweging ontstaan. Die stemvoue beweeg effens van mekaar af en lug vloei daardeur. Die stemvoue kom onmiddelik in verbinding met die negatiewe druk in die lugkolom wat weer sorg dat die voue na mekaar toe beweeg. 'n Dowwe klank word só gevorm. Die resonator<sup>5</sup> versterk die klank sodat kleur en kwaliteit daaraan verleen word. Wanneer die vibrator<sup>6</sup> geaktiveer is en die stemvoue tril, vibreer die hele lengte van die spierbundels en grondtoontrillinge ontstaan met 'n klankresultaat wat stemtoon genoem word. Hierdie grondtoontrillinge breek op in kleiner dele wat as deeltoontrillinge bekend staan. Louw *et al* (1993) noem dat deeltoontrillinge in musiek as "overtones" bekend staan. Die resonansieruimtes soek nou hul eie grond- en deeltoontrillinge uit en versterk hulle. Proctor (1980:60) noem dat hierdie proses homself herhaal op die frekwensie van die verlangde toonhoogte. Sodoende vind klankproduksie in die vorm van die menslike stem plaas.

---

<sup>5</sup> Sien 3.3 vir die omskrywing van die resonator.

<sup>6</sup> Sien 3.2 vir die omskrywing van die vibrator.

Die toonkleur of timbre<sup>7</sup> van die klank word weer deur die frekwensie, die sterkte en die kompleksiteit van die saamgestelde golf bepaal (McKinney.1982:25). Die samestelling is afhanklik van die resoneerders, die oorspronklike vibreerder en die tipe medium waardeur die klank oorgedra word (Munro.1993:32). Dit is as gevolg van 'n verskil in timbre dat twee stemme uit mekaar geken kan word, al word dieselfde klank op dieselfde toonhoogte voortgebring.

Tydens Richard Wagner en Verdi se bloeitydperk as Opera-komponiste in Duitsland het die kategorisasie van die sangstem onvoldoende geraak om die stemtipe wat vir sekere klankproduksie verlang word te beskryf. Die sisteem wat toe ontwikkel is, is die *fach*-sisteem genoem. Dit het die stem in kategorieë verdeel n.a.v. die stem se kwaliteit, omvang, krag en die persoon se vertolkingsvermoë.

Daar is twee hoof *fach*-groepe waarin 'n stem geplaas kan word, nl. Ernstig (*Serioser*) en Speels (*Spiel*). Die ernstiger *fachs* (*Serioser*) vereis vokale kwaliteit bo alles. Die eienskappe waarvoor hierdie tipe *fach* behoort te beskik is 'n edele klank en skoonheid van timbre en die moontlikheid om lang frases aan te hou. Ligter en meer beweeglike stemme sal onder liriese *fachs* ingedeel word en staan bloot as liries of *Lyrisches fachs* bekend. Tussen-in stemme wat bekend is as *Ala Zwischenfach* het gewoonlik eienskappe van beide die bogenoemde *fachs*. Die *Heldenfach* is die kategorie waaronder die dramatiese stemme ingedeel word. Hierdie stemme het besonder dramatiese krag en beskik gewoonlik oor baie intensiteit. Dit moet ook oor die potensiaal beskik om lang vokale frases vol te hou. Hierdie stemme word hoofsaaklik in Duitse Musiekdramas soos Wagner-werke en latere Verdi-operas gebruik. Die stemme binne die *Spiel* en/of Karakter-*fachs* moet ook van goeie kwaliteit wees, maar daar word grotendeels gefokus op die toneelspel van die persoon wat die betrokke karakter vertolk. Die *Spiel*-sangers moet ook die kuns van vokale karakterisering aanleer. Die *Spiel fachs* verlang hoofsaaklik ligter speelser stemme terwyl die blote *Character fachs* swaarder minder beweeglike stemme vereis.

---

<sup>7</sup> Kaplan (1971:270,443) noem dat timbre die kwaliteit en/of die spesiale aard van 'n klank is. Hierdie spesifieke kwaliteit word deur die frekwensie, die kompleksiteit en die saamgestelde golf van die betrokke klank bepaal (McKinney. 1982:25).

Dit het dus te doen met die omvang en toonplasing van die stem. Toongevoeligheid is 'n vereiste vir suksesvolle toonplasing. Hierdie termnologie kan volgens Anderson (1977:159) ook soms gebruik word om te verwys na die toonhoogte van die stem. Dit wys dan op die plasing van die stem op 'n sekere toonhoogte op die musikale skaal, bv. om dit hoër of laer te plaas. Moderne navorsing wys daarop dat dit totaal psigologies is, aangesien toonplasing geen wetenskaplike substans het nie. Die term "toonhoogte" word aangewend om die subjektiewe korrelaat van die vibrasies wat deur die oor ontvang word te beskryf. Van al die verskillende konfigurasies wat die stemvoue kan aanneem tydens fonering sal slegs dié waar hulle gelyk teen mekaar lê (op so 'n manier dat hulle totale lengte in vibrasie gebring kan word) in ag geneem word.

Toonhoogte is 'n term wat in spraak, maar veral sang, gebruik word om die sogenaamde "ideale toon" te beskryf. Voorbeelde van waar klanke geplaas kan word, is onder andere op die lippe of in die masker.<sup>8</sup> Indirekte modifikasie van die persoon se orale en faralingeale resonansie kan deur die plasing van 'n klank plaasvind, en die verlangde stemkwaliteit kan so teweeg gebring word (Anderson.1977:158).

Die frekwensie wat eindelijk voortgebring sal word as die stemvoue in beweging gebring word deur 'n matige transglotale druk sal bepaal word deur hulle dimensies en konfigurasies onder die spesifieke omstandighede. Die sogenaamde natuurlike frekwensie sal volgens Proctor (1980:56) wissel tussen verskillende individue na aanleiding van verskeie faktore soos ouderdom, geslag en grootte. Die lengte van die stemvoue vergroot soos wat die larinks groei tydens puberteit. Wat ons dan hieruit aflei is dat 'n kind se stemvoue baie korter as 'n volwassene se is. Dit is ook duidelik hoorbaar dat die meeste vroue se stemvoue ook effens korter is as dié van mans.

Die figuur hier onder geplaas is 'n diagrammatiese voorstelling van die glottis-opening, aritinoïede en die vereningingslyn aan die voorkant. "A" is die normaal geopende glottis en "B" die mees geskikte konfigurasie vir normale fonering.

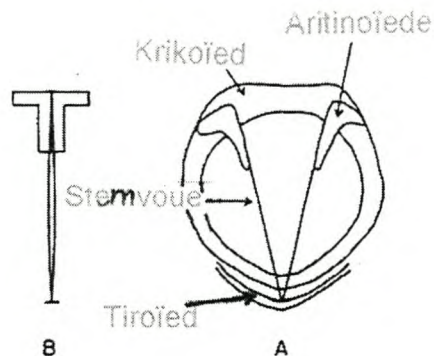
---

<sup>8</sup> Die masker is in spraak- en sangterminologie voorstellend van die resonators aan die bo- en voorkant van die gesig.

In hierdie posisie is die vibrering van die totale stemvoue moontlik.

### Figuur 3

(Uit Proctor, 1980:56)



Oormatige spanning in die stemvoue kan voorkom wanneer daar kontraksie in die stemvospiere plaasvind sonder enige verandering in lengte. 'n Verandering in die stemvospiere kan teweeg gebring word deur middel van die sametrekking van die krikotiroïdspiere, deur hulle aanhegtingspunte aan die tiroïed-kraakbeen na vore en afwaarts te beweeg in verhouding met die krikoïed-kraakbeen. Proctor (1980:57) noem dat Sonninen gewys het dat die aksie aangevul word deur die ekstrinsieke laringeale spiere. Die verlenging en/of sametrekking van die stemvoue het 'n herverdeling van die vibrerende massa tot gevolg. Hiërdie vibrerende massa bepaal die toonhoogte van die stem. Die natuurlike frekwensie wat jou stem sal hê, is onderhewig aan die natuurlike massa en lengte van die stemvoue. Die toonhoogte sal verander wanneer verlenging of verkorting plaasvind, en wanneer die stemvoue aan verhoogde spanning en 'n herindeling van massa per lengte-eenheid onderhewig is (Proctor.1980:58). Die druk waaronder die stemvoue verkeer, bring ook in 'n geringe mate 'n frekwensionele defek van die vibrasie mee. Die frekwensie van die vibrasie sal styg tydens 'n geleidelik swellende klank of te meer 'n *crescendo* (wat volgens Proctor d.m.v. subglottiese druk teweeg gebring word) tensy interne aanpassings van elastiese kragte binne die voue proporsioneel gebly het.

### **2.3 SAMEVATTING**

Klankproduksie vind as volg plaas: deur middel van effektiewe inaseming kan die respiratoriese sisteem uitaseming laat plaasvind. Dit veroorsaak dat die lug weer opgestoot word in die larinks en uit deur die mond en die neus. Die stemvoue trek saam en vernou die stemspleet. Hierdie vernoude stemspleet strem die kolom van uitgeasemde lug, vorm genoegsame druk en die tref nou die stemvoue. 'n Dowwe, oninteressante klank word só gevorm. Die resonator versterk dan die klank sodat kleur en kwaliteit daaraan verleen word. Sodoende vind klankproduksie in die vorm van die menslike stem plaas.



## **HOOFSTUK 3**

### **DIE KLANKAPPARAAT**

In die teater word daar onder andere met die gehoor verbaal gekommunikeer, en dit geskied in die vorm van spraak en sang. Die produksie van klank tydens spraak sowel as sang spruit uit dieselfde fisiologiese meganisme. Dit suggereer dus vanselfsprekend dat die anatomie hierby betrokke in beide gevalle dieselfde is. Die doel van die verkenning van die anatomie en fisiologie van die stemmeganika is om die kunstenaar se bewustheid van die prosesse en die meganika op te skerp. Hoewel teoretiese kennis en insig op geen manier praktiese opleiding in stemgebruik kan vervang nie, ondersteun dit die praktiese opleiding.

Ter omskrywing van klankproduksie het ek na aanleiding van bestaande literatuur die stemmeganisme in vier elemente wat 'n rol in die produsering van klank speel, verdeel:

- 'n Energiebron: Asemhalingstelsel,
- 'n Vibrator: Die glottale stelsel,
- 'n Resonator: Resonansieholtes,
- Die Artikulasiemeganisme.

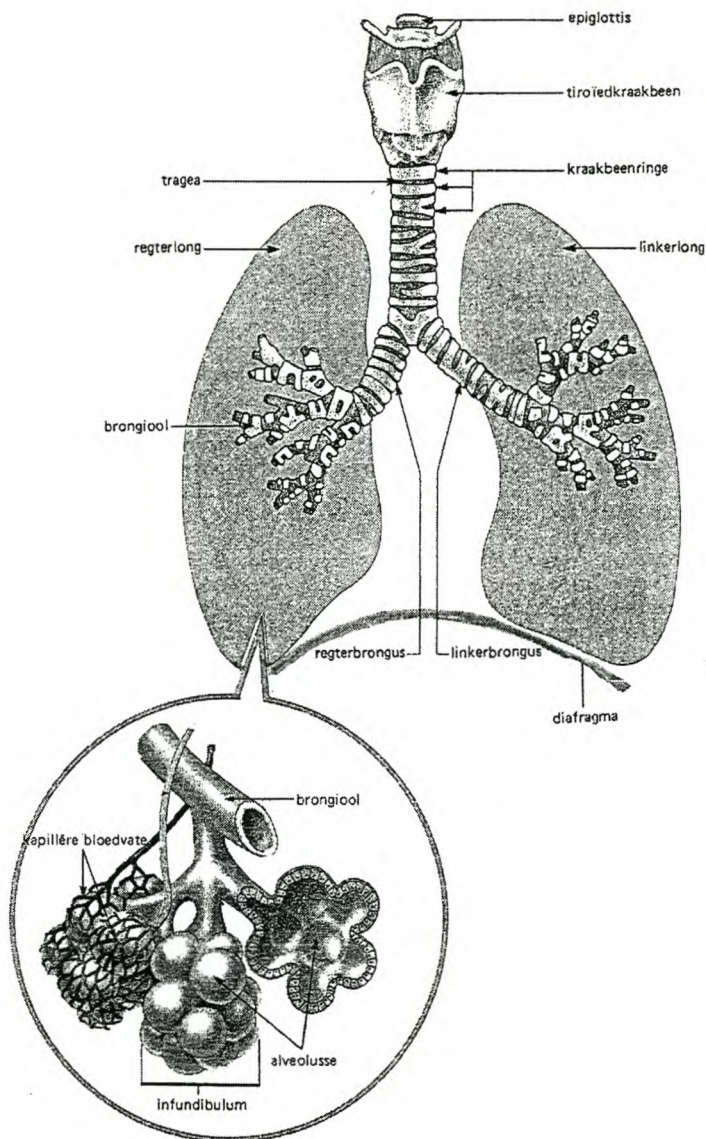
#### **3.1 DIE ENERGIEBRON**

Asem is die bron waarmee energie opgewek word om die klankmeganisme te aktiveer. Daarom kan effektiewe asemhaling as die beginpunt van klankproduksie gesien word. Wanneer lug ingeasem word, gaan dit met 'n spesifieke roete na die longe en onderskeie dele van die respiratoriese sisteem (sien figuur 4).

Aan die bopunt is die larinks (ook bekend as die strottehoof) wat deur middel van die epiglottis van die keelholte geskei is. Die tragea bestaan uit 'n hoeveelheid c-vormige kraakbeenringe (die agterstegedeelte ontbreek) en is deur middel van 'n veselagtige membraan aanmekaar geheg. Aan die agterkant van die ringe word hulle met dieselfde membraan aan die slukpyp geheg.

**Figuur 4**

Larinks, tragea, bronchi en die inwendige bou van die longe (aangepas uit Du Toit, et al. 1990:158).



Die gedeelte van die spraakmeganisme wat direk by die energiebron betrokke is, is die luggyp of die tragea. Die tragea is na bo (farinks en neusholtes) en na onder (longpype, lugbuisies en lugselle) met slymvlies uitgevoer om te sorg dat die lugweë vogtig bly. Dit is dus deur dekselle bedek met cilia (wimperhaartjies) wat weer alle stofdeeltjies na buite wegvoer (Snyman, Gericke, Engelbrecht.1975:2). Die tragea wat

as 'n pypagtige figuur voorkom, verdeel na onder in twee hoofbrongiale pype, naamlik die regter en die linker brongi. Die bou van dié brongi/longpype stem ooreen met die van die tragea. Beide van die longpype verdeel verder in nog kleiner buisies of brongioli (Anderson. 1977:33-34).

Die bou van die brongioli stem weereens baie ooreen met die tragea en die brongi. Die kraakbeen word minder hoe kleiner die vertakkings word en verdwyn later heeltemal. Die heel kleinste vertakking van die longpype eindig in 'n tregtervormige verwydering wat as die infundibulum bekend staan. Binne die infundibula is die long- of lugblasie, beter bekend as die alvioli, geleë. Die buitenste oppervlak van die alvioli vertak in 'n netwerk van haarbloedvaatjies. Die lug in die alvioli is slegs deur 'n halfdeurlatende vlies van die bloed geskei, en gaswisseling kan gevolglik plaasvind (Snyman, et al. 1975:3).

Die longe is twee sponsagtige, peervormige organe waarbinne die alvioli (lugselle) en die brongioli (lugbuisies) geleë is. 'n Dubbelgelaagde sak, naamlik die pleura omhul elke long en verbind dan die longe met die binnewand van die borskas. Die gevolg is 'n gelyktydige vergroting van die longkapasiteit wanneer die borskas vergroot (Stoltz. 2000:7). Die longe is baie ryk aan 'n bloedvatnetwerk wat die alvioli omring sodat die uitruiling van suurstof en koolsuurgas vrylik kan plaasvind. Stoltz (2000:7) noem ook dat die gevolg van die minder beweeglikheid van die bo-borskas die grootste volume-uitsetting van die longe in die onderlobbe van die longe sal kan plaasvind.

Die borsholte (wat die longe en die hart bevat) word van die buikholte (wat die verskillende kliere, die spysverteringsorgane en die voorplantingsorgane by vroue bevat) geskei deur die diafragma. Die diafragma is 'n dun koepelvormige "muskulomembraneuse", beweeglike spiernetwerk (Martin. 1993:108). Dit is agter aan die borswerwels en die sye van die tiende ribpaar vas en voor aan die borsbeen (Louw en Potgieter. 1963:2).

In sy rustende posisie is die diafragma koepelvormig, en wanneer dit saamtrek, word die borsholte vertikaal vergroot. Die diafragma is nie net funksioneel om die borsholte te vergroot nie, maar ook om die teenaksie teen die natuurlike refleks-tendens van die

uitaseming uit te voer, dit wil sê om die uitvloeiende asem te beheer (Christy. 1974:43). Daar moet wel 'n bewustheid gekweek word rondom die feit dat selfs wanneer die diafragma saamgetrek is daar steeds 'n lae koepelvorm teenwoordig is. Daar is 'n baie nou verband tussen die werking van die diafragma en die tussen-ribspiere.

Die bors- en die buikholte met al die ingewande en organe wat in die twee gebiede geleë is, is deel van 'n groter struktuur, nl. die borskas en die ribbes. Die borskas of die toraks (soos dit ook bekend staan) is wyer aan die onderkant met 'n plat agterkant. Dit is agter langer as voor en breër van kant tot kant. Daar is twaalf pare ribbe wat agter aan die kraakbeen van die rugwerwels vas is deur middel van spiere en liggamente, waarvan tien paar voor aan die borsbeen (toraks) deur middel van kraakbeenskyfies vasgeheg is. Die onderste twee pare staan bekend as swewende ribbe en is slegs agter aan die borswerwels vas en los aan die voorkant.

Die ribbe is 'n horisontaal-afwaarts-gebuigde rigting na agter geleë. In die ruimtes tussen die ribbe is daar tussenrib- of interkostale spiere. Daar is elf pare tussenribspiere; bestaande uit twee lae spierweefsel wat in die oop spasies tussen die uitwendige en die inwendige tussenribspiere geleë is. Die inwendige tussenribspiere laat die ribbe sak en sodoende vernou die borsholte om uitaseming te bewerkstellig. Die uitwendige tussenribspiere lig die ribbe opwaarts, sywaarts, na vore en agter toe om die borsholte te vergroot. Die lug vloei dan die longe binne namate 'n vakuum sodoende geskep is en inaseming vind sodoende plaas.<sup>9</sup>

Die abdominale spiere dien as hulp-aseemhalingspieren, omdat hulle in ooreenstemming met die daal en die styg van die diafragma beweeg (Greene.1964:16). Die abdominale spierwand bestaan uit vier lae. Die aanhegtingspunt vir die spierlae is bo aan verskillende ribbe of ribkraakbeen en onder aan liggamente in die bekken (Stoltz.2000:10). Die vesels van elke laag beweeg in 'n ander rigting. Die funksie van hierdie spierwand om die buikholte te beskerm en die organe binne die buik in posisie te hou.

---

<sup>9</sup> In- en uitaseming word in hoofstuk 4 bespreek.

Die rugspiere help weer onder andere met die beheer van uitvloeiende asem. Dié spiere is agter aan die kraakbeen van die ruggraat net bo die stuitjie vas en strek opwaarts al met die ruggraat langs tot by die nek. Daar verander dit in kragtige senings om aan die basis van die skedel vas te heg (Husler en Rod-Marling. 976:36). Dit is ook vooraan die basis van die laer derde en vierde ribbe vasgeheg.

### 3.2 DIE VIBRATOR

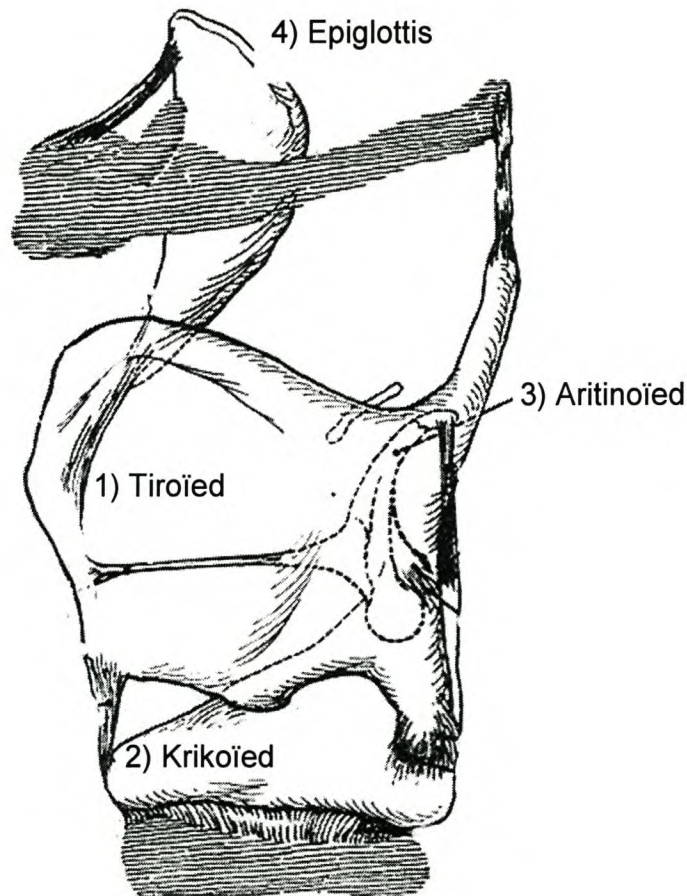
Die stemvoue wat dien as vibrator is binne die larinks geleë. Om die werking hiervan te begryp is dit nodig om eers die bou van die larinks te ondersoek. Teoretici soos Martin (1993:564) noem baie beskrywend dat die stemvoue twee weefselvoue is wat aan die kante van die larinks uitsteek en sodoende 'n nou gleuf in die lugweë vorm wat as die glottis bekend staan. Volgens Malcolm (1974:265) is die vibrerende stemvoue die generators van die fundamentele frekwensie van die bo-tone in die menslike stem. Die vermindering in druk binne die gedeelte onder die larinks en die supraglotiese ruimte (supraglotiese druk) dien as die krag wat die stemvoue laat vibreer. Die larinks is vas aan die boonste gedeelte van die lugpyp, net voor die basis van die keelholte en is deur middel van 'n skuins opening aan die bo-kant daarvan verbind. Die larinks ontwikkel filogeneties tot 'n skeidingsorgaan tussen die longe en die verteringstelsel tydens die slukproses. Dit speel 'n rol in asemhaling sowel as in fonering. Die larinks is saamgestel uit 'n eenheid kraakbeenstrukture wat deur ligamente en spiere saamgebind word. Die stemvoue beweeg effens van mekaar af weg tydens inaseming, en bly verder weg van mekaar tydens uitaseming om inmenging met die asemvloei te voorkom.

Eenvoudig gestel is die larings dus 'n klep wat asemhaling onderbreek wanneer dit toe is, en wat 'n minimum weerstand teen lugvloei bied wanneer dit oop is.

Al die eenhede waaruit die vibrator saamgestel is, naamlik die Tiroïed, Krikoïed, Aritinoïede en die Epiglottis (sien figuur 5) sal vervolgens kortliks bespreek word.

### Figuur 5

Die farinks (aangepas uit Proctor, 1980:28)



#### 1) Skildvormige kraakbeen/Tiroïed

Die skildvormige Tiroïedkraakbeen is die vernaamste en die grootste kraakbeenstruktuur wat deel uitmaak van die larinks. Munro (1993:71) meld dat dit uit twee breë skildvormige kraakbeenplate bestaan wat voor saamsmelt om 'n v-vormige struktuur te vorm. Die voorpunt van dié v-vormige struktuur is as die strottehoof aan die voorkant van die larinks sigbaar. Die tiroïed se boonste uitsteekpunt is verbind met die tongbeen of die hiroïed (Snyman, Gericke, Engelbrecht, 1975:9) en die onderste punte met die kante van die ringvormige kraakbeen.

## 2) Ringvormige kraakbeen/Krikoïed

Die krikoïed is die tweede grootste kraakbeen in die larinks en het die vorm van 'n seëlring met die breër gedeelte na agter. Reg onder die strottehoof is die smaller voorste gedeelte voelbaar. Dit is geleë bo-op die plat gedeelte van die krikoïed.

## 3) Bekervormige kraakbeen/Aritinoïede

Die aritinoïede is deur middel van die elastiese stemvoue aan die binneste oppervlak van die tiroïed se voorste wand geheg. Die bekervormige kraakbeen beskik oor verskeie bewegingsmoontlikhede wat deur Proctor (1980:27) as volg benoem word:

[a] na en van mekaar af [b] rotering van kant tot kant [c] boontoe en agtertoe.

By die verandering in toonhoogte en die vorming van spraakklanke is hierdie bewegings baie belangrik.

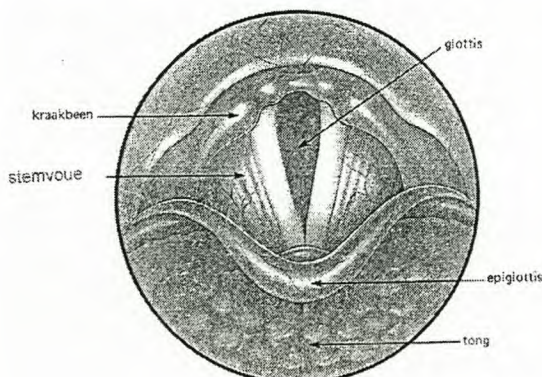
Die aritinoïedkraakbeentjies is ook verantwoordelik vir die abduksie en adduksie van die stemvoue (Munro.1993:72). Gedurende die inasemingsproses is die stemvoue in abduksie en tydens die slukproses is hulle in adduksie. Tydens klankproduksie is daar 'n voortdurende afwisseling tussen ab – en adduksie (Stoltz.2000:13).

## 4)Epiglottis

Die epiglottis is 'n bladagtige stukkie kraakbeen wat voor, bo-kant die adamsappel geleë is. Die fisiologies-funksionele aard van die klep is om die lugpyp te sluit wanner ons sluk en om die farinks van die larinks te skei.

## Figuur 6

Epiglottis, glottis en stemvoue (Du Toit, et al. 1980:157)

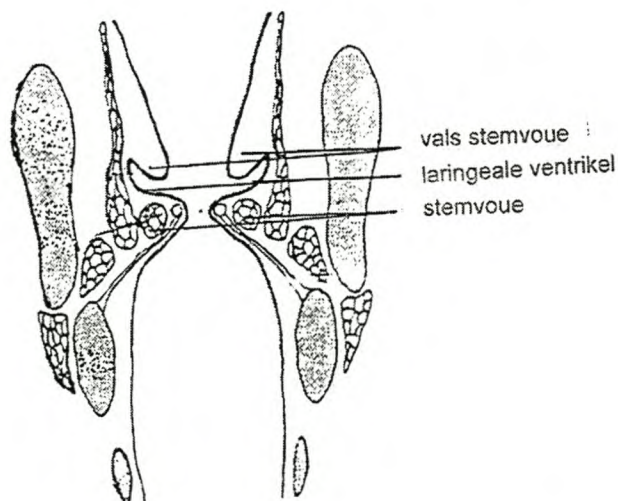


Soos reeds genoem, dien die stemvoue as die vibreerder van die menslike klankapparaat. Die stemvoue bestaan uit 'n netwerk van elastiese weefsel wat deur epiteel ('n fyn membraan) bedek is. Hierdie weefsel bevorder die elasticiteit van die stemvoue. Anderson (1977:76) omskryf die stemvoue as volg: “[Hulle] is in der waarheid 'n paar van die intrinsieke larinkgeale spiere; - tiro-aritenoïede.” Die twee weefselvoue wat aan die kante van die larinks uitsteek en 'n nou gleuf (glottis) in die lugweë vorm, is die stemvoue (Martin.1993:564). Hierdie twee weefselvoue of intrinsiek-larinkgeale spiertjies is verbind aan die voorkant van die tiroïedkraakbeen en aan die agterkant van die beweeglike aritenoïedkraakbeen. Die stemvoue bring die stem voort wanneer hulle nader na mekaar getrek word deur die krikotiroïedspier (Naudé.1986:84) en verder geaktiveer word deur klein hoeveelhede lug uit die longe wat hulle laat vibreer.

Net bo die stemvoue is nog 'n paar voue wat van die ander skei word deur die holte van Morgagni. Die boonste paar staan bekend as die vals stemvoue. (sien figuur 7) Hulle biologiese funksie is om slym af te skei vir die bevochtiging van die ware stemvoue en die binnekant van die larinks.

### Figuur 7

Die stemvoue, vals stemvoue en laringeale ventrikel (aangepas uit Broad, 1973:137).





Die vals stemvoue kom net bo die ware stemvoue in die larinks voor. Elke vals stemvoue bestaan uit 'n paar vetselle, mukeus membrane en weefsel van die tiro-aritenoïedeus-spier (Munro.1993:83). Hierdie voue is net onder die aanhegtingspunt van die epiglottis aan die tiroïedkraakbeen en heg aan die laterale dele van die aritenoïedkraakbeentjies (Perkins en Kent.1986:78).

Funksioneel is die vals stemvoue daar om die ware stemvoue te help keer dat vreemde voorwerpe die tragea binnegaan tydens die natuurlike sluitproses. Gray en Wise (1959:182) meld ook dat die vals stemvoue, asook die ventrikel tussen die vals - en die ware stemvoue verantwoordelik is om die ware stemvoue vogtig en klam te hou tydens resonering.

### 3.3 DIE RESONATOR

In hierdie afdeling sal slegs gekyk word na natuurlike resonansie en dan projeksie. Klank wat nie meganies geampliveer is nie, word gevorm wanneer asem van die longe af teen die stemvoue druk en hulle aktiveer, en wat dan met die hulp van die resonators 'n helder, versterkte, interessante klank tot gevolg sal hê. Volgens Rodenburg (1998:92) moet die hele liggaam help met resonansie. Die versterking van klank vind ook in die resonansieholtes plaas. Die belangrikste resonansieruimtes is die mondholte, farinks/keelholte, neusholte, kopholtes(sinusholtes), die holtes van Morgagni en die borsholte. Al hierdie resonators dien as amplifeerders. Hoe meer resonators jy kan inspan hoe helderder sal die klank wees wat geproduseer word en hoe sterker sal die resonansie sowel as projeksie kan plaasvind.

Na regte moet ons die rol van die supraglottiese ruimtes en organe in ag neem tydens klankproduksie. Om dit te illustreer is die gebruik van Proctor se stemvurk-eksperiment (wat in hoofstuk 5 verskyn) om die natuur van klank te verklaar baie sinvol. Die stemvurk wat na aktivering in die lug gehou is sonder enige sinvolle resonansieholte, produseer 'n dun sagte klank. As die larinks buite die liggaam geaktiveer sou word, sal dit 'n soortgelyke dowwe klank produseer. Die fundamentele frekwensie en die botone in die liggaam wat binne die larinks geproduseer word, werk in op die resonansiekamers bo die larinks, en die produk is eindelik klank wat ons as stem

identifiseer (Proctor. 1980:62). Dit is resonansie wat grotendeels die basiese kwaliteit van die stem bepaal.

### 3.3.1 Verskillende tipes resonansie

- Borsresonansie

Bykans die hele borsholte is met sagte sponsagtige longweefsel gevul. Daarom absorbeer dit eerder klank as om dit regstreeks te resoneer. Die borsholte dien dus as tipe klankbord. Die vibrasies van die stem vibreer teen die binnewande van die borskasbene. Dit kan baie duidelik gevoel word as 'n hand tydens fonering teen die sternum geplaas word. Die vibrasies van die stemvoue wat deur die kraakbeen na die rugwerwelkolom en dan na die ribbe en daardeur na die sternum gestuur word, kan maklik die geforseerde vibrasie van die totale beenraamwerk van die toraks tot gevolg hê (Anderson.1977:144). Hieruit kan ons aflei dat nie net die bors nie, maar bykans al die bene in die liggaam kan vibreer tydens klankproduksie en as 'n tipe klankbord dien wat die laringeale toon sal versterk of sekere frekwensies sal demp om sodoende die vokale kwaliteit te affekteer. Die aktivering van die borsholte as resoneerder is duideliker waarneembaar by laer as hoër toonhoogtes. Die ideaal in sang is om 'n goeie verbinding tussen die bors- en die kop-registers te vind om sodoende 'n voller gebalanseerde klank te produseer.

- Faringeale resonansie

Die spesifieke funksie van die farinks in resonering word nie altyd volkome begryp nie. Anderson (1977:145) is van mening dat die farinks as 'n vokale megafon dien. Dit verskaf resonansie vir die fundamentele en laer botone.<sup>10</sup> As hierdie tipe frekwensies geamplifiseer word, sal die klank gewoonlik as ryk of vol beskryf kan word. Deur die laer botone van vokale duidelik te laat resoneer, bring 'n warm kwaliteit teweeg. Om reaktief te wees as resonator oor bykans enig moontlike omvang van frekwensies, moet die grootte en vorm van die farinks as onderhewig wees aan modifikasie. Die hele agterkant van die farinks is uitgevoer met spierweefsel wat tydens sametrekking die grootte van die faringeale holte verklein. Die grootte van die farinks kan verder gemanipuleer word deur die bewegings van die agterkant van die tong en die vorm en

---

<sup>10</sup> Die meeste objekte wat klank kan produseer d.m.v. vibrasies, vibreer nie in 'n eenvoudige "vorentoe-en-agtertoe" mosie nie, maar in klein seksies of segmente – elkeen met sy eie toonhoogte, om uiteindelik 'n klank daar te stel. Hierdie segmentele vibrasies staan bekend as botone.

posisie van die epiglottis. Die bewegings van die velum is ook van groot belang omdat die keelholte vergroot word as die velum lig. Die opening tussen die mond- en die keelholte word só vergroot.

Wanneer die spiere van die farinks saamtrek, vorm 'n meer geharde oppervlak binne die resonators wat die stem metaalagtig en indringend sal maak (Anderson. 1977:146). Oortollige spanning verhard die resonator en lei tot 'n onestetiese skerp klank. 'n Oorspanne keel sal bv. 'n skerp gespanne klank tot gevolg hê, terwyl die regte graad van spanning in die gesakte larinks 'n bydra tot 'n ryk toonkleur sal maak.

- Nasale resonansie

Die nasale weë is die minste aanpasbaar in vorm van al die resonators van die stem. Dit is dan ook waarom hulle funksie in stemproduksie die mees beperkte is van al die resonators. Die klanke wat hoofsaaklik in die neus resoneer, dit wil sê die nasale vokale en konsonante, word in die mond geartikuleer en gevorm.<sup>11</sup>

Vokale wat op nasale konsonante volg of vokale wat nasale konsonante voorafgaan het die geneigdheid om 'n effens meer nasale kwaliteit te hê as vokale wat volg op orale konsonante (Anderson. 1977:147). Individue met oorwegend nasale spraak- of sangstemme, het moontlik 'n probleem met 'n stywe kaak en 'n onvoldoende mondopening. Die klank wat tydens fonering in die larinks gevorm word kan nie by die mond uit nie, en ontsnap uiteindelik deur die neus. Daarom is 'n ontspanne onderkaak van kardinale belang, omdat 'n verkleinde mondholte die toonkwaliteit van die stem nadelig gaan beïnvloed.

Hoewel nasaliteit in sang en teatrale spraak as negatief gesien word, kan dit soms in die voorstelling van karikature baie funksioneel gebruik word. Fisiek gesproke is daar wel 'n verskil tussen nasale resonansie en blote nasaliteit. Nasale resonansie is die normale resonering van vokale en nasale konsonante in die nasale weë van individue met gemiddelde tot goeie stemme. Die term nasaliteit word oor die algemeen gebruik om te verwys na te veel of te min resonering in die nasale weë. Daar is dus twee tipes nasaliteit; te veel nasale resonansie op nie-nasale klanke en te min nasale resonering,

---

<sup>11</sup> Die nasale vokale en konsonante word by 4.3 bespreek.

gewoonlik bekend as denasalisering. Nasalering word gekenmerk deur 'n skerp kwaliteit op die vokale, of 'n hol klank met 'n oormatige nasale lekkasie tydens die vorming van beide vokale en konsonante. Denasalisasie aan die ander kant word geassosieer met 'n tekort aan nasale resonansie tydens die vorming van die nasale konsonante en dit laat 'n indruk van verstoptheid en/of dofheid van die vokale tone. Dit staan ook bekend as adenoïde-spraak of die kopverkoue-spraak (Anderson. 1977:148-149).

- Orale resonansie

Die mond is seker die heel belangrikste resonator van almal, as gevolg van die veranderinge wat in grootte en vorm kan plaasvind, asook die verhouding waarin dit tot die ander resonators geplaas is. Die merkwaardige veelsydigheid van die mond spruit direk uit die aanpasbaarheid van die tong as hoofartikulator. Anderson (1977:153) meld ook dat die ander strukture wat saam met die tong die afbakening van die mond vorm - die velum, kante van die farinks, lippe en die onderkaak - is net so veranderlik en dus aanpasbaar. Al die bogenoemde artikulare werk saam om deur middel van die kleinste aanpassings uiteindelik klank in die vorm van spraak en/of sang te produseer.

Die onderkaak, in teenstelling met die onbeweeglike skedelvergroeide bokaak is baie beweeglik soos reeds vermeld. Wanneer die onderkaak sak, beweeg die lippe van mekaar af, die tong daal en die mondholte vergroot. Terselfdertyd verlaat die klankstroom die liggaam deur die mond en het die klank dus 'n orale kwaliteit.

Hoewel die harde verhemelte nie beweeglik is nie, dien die dimensies daarvan volgens Khambata (1983:20) as 'n bepalende faktor vir stemkwaliteit. Verskillende rasse en bevolkingsgroepe se lengte-diepte-verhouding van die hardeverhemelte-koepel verskil. Dit bepaal dan volgens hom die besondere kwaliteit van die klank wat sangers en sprekers van verskillende etniese groepe produseer.

Klankkwaliteitsverskille spruit hoofsaaklik uit die varieëring van grootte en vorm van die faralingeale en die orale holtes. Dit kan ook volgens Anderson (1977:156) verband hou met sekere modifikasies van die epiglottis en die farinks. Vokale is onafhanklik

van fundamentele stemtoonhoogte; alle vokale klanke kan gesing of gepraat word op dieselfde toonhoogte. Dus kan van die vokale klanke op verskeie toonhoogtes geproduseer word.

Louw en Potgieter (1963:23-24) noem dat die kwaliteit of die resonansie van 'n kunstenaar se stem geskaad kan word deur die volgende:

- Die ongebalanseerde gebruik van resonansieruimtes. Daar moet nooit net aan hoë en/of lae tone se ontwikkeling gewerk word nie. (Die middelregister is inderdaad die belangrikste in sang sowel as spraak.)
- Resonansie kan belemmer word deur onnodige spanning, vrees en moegheid.
- Deur te veel spanning op van die resonansieholtes, maar veral die larinks te plaas, kan skerp tone ontstaan.
- Die teenoorgestelde kan ook gebeur. Te min spanning in die resonansieholtes kan 'n dowwe en kleurlose klank tot gevolg hê.
- As die sagte verhemelte nie behoorlik sluit by orale klanke nie, kan dit tot nasaliteit lei. Wanneer die neus weer toe is as gevolg van verkoue, sinus of hooikoors kan daar nie genasaleer word nie.
- As die mond nie oop genoeg is vir die oop vokale nie, of die tongposisie verkeerd is sal resonansie negatief beïnvloed word.

Soos reeds genoem word die produksie van klank, met verwysing na die spraak- en die sangstem sonder die gebruik van enige tegnologiese amplifikasie hier bespreek. 'n Spraak- en sangkunstenaar behoort oor sekere tegnieke te beskik om sonder die hulp van 'n mikrofoon duidelik hoorbaar te kan wees. Daarom is die kopresonators belangrik. Akteurs skroom om hul kopregister te ontwikkel, want dit voel en klink soms vir hulle onnatuurlik, maar ek stem ten volle saam met Rodenburg (1997:94) dat die ontwikkeling en gebruik van die kopregister 'n nuwe dimensie aan 'n akteur se stem kan gee. Sy lig ook verskeie voordele hiervan uit wat hoofsaaklik op die volgende neerkom: Dit verg groter inspanning om 'n klank te produseer wat slegs in die borsregister resoneer en sal aanleiding gee tot 'n keelklank. Die kopresonators laat klank gewoonlik goed dra in enige ruimte. 'n Eenvoudige oefening om die sensasie van die geaktiveerde resonators te beleef is die volgende:

- Neurie, praat en sing op vokale (afsonderlik) en probeer dit in verskillende

resonansiegebiede plaas. Voel die vibrasies afsonderlik in die kop en die bors.

- Om al die resonators te aktiveer; - kom in die neutrale staanposisie<sup>12</sup>, plaas die klank van jou stem in die metaforiese masker, op die hoogste toonhoogte in jou stem en gly chromaties<sup>13</sup> afwaarts tot by die laagste tone in jou stem sodat die klank uiteindelik net in die bors resoneer.

Praat of sing veral in die kop sodat die stem ontslae kan raak van onnodige keelgerigte kwaliteit. Wanneer al die holtes geaktiveer en ondersoek is, probeer almal gelyktydig gebruik. Dit behoort outomaties te gebeur.

### 3.4 DIE ARTIKULASIE-MEGANISME

In hierdie gedeelte sal slegs die meganisme wat verantwoordelik is vir die omskakeling van stemklanke in spraakklanke beskryf word. (In die volgende hoofstuk (4.3) sal daar spesifiek gekyk word hoe hierdie omskaling plaasvind.) Tydens die omvormingsproses word die artikulare ingespan. Die beweeglike artikulare is die lippe, tong, onderkaak en die sagte verhemelte. (Die harde verhemelte en die tande is ook artikulators, maar is nie beweeglik nie.) Hierdie omskakelingsproses staan bekend as artikulasie en behels dus die omvorming van klank tot herkenbare spraakklanke deur die wysiging van die stand van die beweeglike artikulare.

#### 3.4.1 Die Artikulare

Die dak van die mond word deur die tandwortels voor gevorm. Die tongpunt artikuleer hierteen. Die tongblad artikuleer teen die ronding bo die harde verhemelte wat ook as klankbord dien. Effens na agter is sagte weefsel wat 'n beweeglike meganisme vorm tussen die mond- en die neusholte. Dit staan bekend as die velum of die sagte verhemelte. Die onderste, agterste punt van dié meganisme is los en hang vry agter in die mond en staan bekend as die kleintongetjie of uvula.

Die onderkant van die mond bestaan uit die onderkaak en agtertoe is die tong geleë. Aan die voorkant sluit die tande en dan die lippe die mondholte af. Die tong is 'n gespierde orgaan wat onder aan die onderkaak en agter aan die tongbeen vas is, met

<sup>12</sup> Sien neutrale staanposisie in hoofstuk 4.

<sup>13</sup> In halwe tone op- en/of afdalende

'n beweglike voorpunt. Die lippe bestaan uit baie beweglike spierweefsel waarvan die een deel aan die binnekant van die onderkaak geheg is en die ander aan die binnekant van die bokaak, met 'n opening in die middel wat die mond vorm.

Die lippe is baie beweglik en beïnvloed die grootte van die mondholte wat noodsaaklik is vir o.a. die resonansiekwaliteit. Die lippe is baie belangrik tydens die vorming van labiale konsonante en geronde vokale. 'n Stywe bolip verklein en strem die mondholte as resonator en belemmer die plasing van die klank voor in die mond of op die lippe. Lui, d.w.s. onderaktiewe lippe het weer mompelspraak tot gevolg wat o.a. daartoe sal lei dat bilabiale konsonante omgeskakel word na labiodentale klanke, bv. "Die meisie is mollig" word "Die wysie is wollig". Lui lippe het oor die algemeen swak geartikuleerde spraak tot gevolg wat eindelijk net 'n stroom dowwe klanke is wat geuiter word.

Die tong is die beweglikste van al die artikulatore. Dit help met die korrekte artikulasie van konsonante asook met die vorming van vokale. Die stand van die tong moet met elke vokaal effens aanpas om die perfekte klank te vorm. 'n Lui, slap tong is minder beweglik en kan nie vinnig genoeg tril of van posisie verander nie. Sodoende vind ongewenste konsonantverandering plaas, bv. *r word l of w: trap word tlap of twap uitgespreek, s word th en sonsopkoms word as thonthopkomth uitgespreek.*

Die mondholte word vergroot deur die beweging van die onderkaak, juis daarom is dit baie beweglik; om die stand van die mond te wysig. As die onderkaak traag reageer by die uitspreek van die vokale, sal die regte timbre nie verkry word nie. Die mondholte as resonator is dus te klein. Dit sal tot 'n binnensmondse gemompel lei.

Die mondholte en die neusholte word deur die velum geskei. Die velum moet baie beweglik wees om die neusopening oop te laat en die mondholte af te sluit vir nasaalklanke of om die neusopening halfpad toe te maak vir genasaleerde vokale. Dit moet ook die opening na die neus heeltemal afsluit vir orale spraakklanke. As 'n persoon 'n lui velum het sal dit tot permanente nasaliteit lei.

### **3.5 GEVOLGTREKKING**

Dit is van groot belang vir professionele stempedagoog om deeglik kennis te neem van die fisiologiese samestelling van die menslike klankapparaat. 'n Besondere benadering om te volg by die verkenning van die stem as klankproduserende instrument is dié een waar die meganisme in vier gedeel word, nl. die Energiebron, Vibrator, Resonator en die Artikulasiemeganisme.

Effektiewe verandering, aanpassing en beoordeling van verskeie klanke spruit uit goeie praktiese en teoretiese kennis oor die werking van die vokale instrument. Samevattend kan gesê word dat asem as energie dien om die glottale stelsel te laat vibreer, wat op hul beurt die resonansieholtes sal laat resoneer. Op hierdie dinamiese manier word vokale spraak- en sangklank dus geproduseer.



## **HOOFSTUK 4**

### **DIE AANWENDING VAN DIE KLANKAPPARAAT VIR EFFEKTIEWE KLANKPRODUKSIE**

Die stemkunstenaar se instrument is binne die liggaam geleë. Dit bestaan soos reeds vermeld uit die asemhalingstelsel as energiebron, die vibrators (stemvoue wat binne die larinks geleë is) en die resonators (farinks, mond-, kop-, neusholtes en die holtes van Morgagni). Asemhaling as die bron van energie vir klankproduksie behoort altyd verbind te wees met 'n persoon se denke en emosie, sodat die prosesse as 'n eenheid kan plaasvind om sodoende innerlike impulse te aktiveer, vry te stel en van fisieke blokkasies ontslae te raak (Linklater.1976:2). Onnodige spanning en ongewenste liggaamshouding is direk gekoppel aan negatiewe spierspanning en het 'n besonder nadelige uitwerking op die klankapparaat en uiteindelik op die produksie van klank. Dit is dus noodsaaklik om te weet hoe 'n verkeerde liggaamshouding en negatiewe spanning die energiebron affekteer.

#### **4.1 DIE OPWEKKING VAN KLANKENERGIE EN -VIBRASIES**

##### **4.1.1 Ontspanning**

Die korrekte graad van liggaamspanning is baie belangrik vir die stemkunstenaar omdat dit die aktivering van die liggaam as klankbord beïnvloed. Hier praat ons nie van 'n totale ontspanning van die liggaam nie, maar van die uitskakeling van ongewenste spanning wat die asemhalingsproses en die uiteindelige produksie van klank kan strem. Asemhaling en klankproduksie is inderdaad 'n dinamiese proses, juis omdat effektiewe spiergebruik daarmee saamgaan.

Berry (1986:22) verkies om die term "vry" eerder as "ontspanne" te gebruik.

Ontspanne mag dalk 'n lam en swaar gevoel impliseer terwyl "vry", gereedheid tydens 'n ontspanne toestand suggereer. Daarom sê Berry (1986:22): "[You must be] alert but not tense". Daar moet altyd onderskei word tussen spanning wat nuttig is en onnodige, negatiewe spanning. Die doel van ontspanning in spraak is om die spiere van onnodige spanning te bevry sodat hulle optimaal op impulse kan reageer.

'n Baie bruikbare beeld wat Linklater (1976:21) gebruik ter verkryging van 'n ideale gevoel van ontspanne neutraliteit in die bolyf en skouers is die volgende: "Picture your spine growing up from the pelvic girdle, through the small of the back, between the shoulder blades, with the rib cage floating round it and the shoulder girdle on top. Feel the arms hanging from the shoulder sockets."

Daar is heelwat oefeninge wat met baie sukses voorgeskryf kan word om van ongewenste spanning ontslae te raak. Daar is vier ontspanningsaksies wat baie natuurlik by die mens voorkom, maar waaraan daar nie genoeg krediet gegee word nie. Lessac (1967:45) benoem hulle as volg: strek, gaap, die uitskud van spiere en sluk. Hierdie is natuurlike maniere om van negatiewe spanning ontslae te raak.

Fisieke bewustheid ('n bewustheid van die samestelling en opstapeling van die liggaamdele) en ontspanning is die belangrikste elemente as dit by klankproduksie kom. Daar behoort deurentyd klem gelê te word op die "mind-body unity" (Linklater.1976:2). Liggaamshouding word so nou met die stem verbind dat die twee entiteite nie apart kan funksioneer nie. Slegte postuurgewoontes het 'n besonder negatiewe uitwerking op die klankkwaliteit van die stem, hetsy spraak of sang. Selfs die geringste gevoel van vrees aktiveer onmiddellik die verdedigingsmeganismes wat spanning tot gevolg sal hê. Hierdie spanning kom gewoonlik in die boonste gedeelte van die liggaam voor waar die vokale instrument geleë is. Wanneer akteurs of sangers senuweeagtig raak en ongewenste spanning ontwikkel, begin hulle bv. hul stemme forseer en dit het 'n negatiewe invloed op die gewenste klankkwaliteit.

Negatiewe spanning in veral die ruggraat, ribbes, nek en skouers kan 'n slegte invloed op klankproduksie hê. Wanneer die ruggraat nie so reguit as moontlik is nie, kan die ribbe nie hul volle potensiaal bereik en oopmaak nie. Die bewegingsruimte van die onderste ribbe is dan ook baie beperk en die moontlikheid bestaan dat die laerug hol sal wees. As een liggaamsdeel verkeerdlik geboë is, sal 'n ander liggaamsdeel ook outomaties verkeerd aangewend word en 'n bese kringloop ontstaan. 'n Hol rug lei tot die vooruitstoting van die kop en nek wat onnodige spanning op die larinks plaas. Die optimale spreiding van die ribbe en die beheer oor die vloei van die asemstroom word beperk deur 'n onnatuur-wetmatige liggaamshouding.

### 4.1.2 Liggaamshouding

Hierdie natuurlike posisie waarna die liggaam streef, staan bekend as die neutrale staanposisie, en word as die mees effektiewe liggaamsposisie beskou omdat die spiere vrylik kan funksioneer om optimale klankproduksie te weeg te bring. Morrison (1991:14) stel voor dat die liggaamsdele korrek opgestapel en geposisioneer moet word vanaf die voete tot by die kop. Hierdie metode kan dus met die volgende kriteria gebruik word om te toets of die liggaam in die neutrale staanposisie is.

1. Die voete moet effens van mekaar af wees.
2. Die algemene plasing van die gewig is effens na vore.
3. Die pelvis moet bo die middelvoet wees.
4. Die torso moet reg bo die pelvis wees.
5. Die abdominale spiere behoort aktief te wees, maar sonder onnodige spanning.
6. Die torso moet gelig of verhewe voel, maar nie weg gestrek van die pelvis af nie.
7. Die skouers moet reg bo die pelvis en in lyn met die borsbeen aan die voorkant wees.
8. Die kop moet goed gebalanseerd reg bo-op die skouers wees.
9. Die ken behoort in 'n mediale posisie te wees, die onderkant van die kaak moenie vorentoe of teruggetrek word nie.

Die mees algemene probleme wat uitgewys kan word by die foutiewe postuur is 'n disposisie van die kop, geronde skouers, geklemde bors, 'n hol laerug en gesluite knieë (Bunch.1995:27). Die skouers moet altyd neutraal wees sodat die arms gemaklik langs die liggaam kan hang sonder enige beweging tydens die asemhalingsproses. Selfs al is die rug in 'n neutrale posisie, maar die skouers hang na vore sal die nek weer regop en na agter gehou word. FM Alexander<sup>14</sup> (Lloyd. 1986:16) het gevind dat enige gebruik van sy kop en nek wat verband hou met die neerdruk van die larinks ook verband hou met 'n tendens om sy bors te lig en die gestalte te verkort. So probeer die liggaam alle afwykings van sy natuurlike posisie uitbalanseer deur verdere spanning te skep om die liggaam in balans te hou. Die resonators in die nek en kop word sodoende gedemp en min toonversterking sal plaasvind. Die gevolg is negatiewe spanning in die kaak, wat weer sorg vir 'n stywe

---

<sup>14</sup> Die Alexander-tegniek sal by 4.1.2.1 bespreek word.

tong en sagteverhemelte. Hierdie negatiewe spanning bring 'n ongewenste stemkwaliteit teweeg.

Die liggaam se postuur is van uiterse belang, omdat dit goeie asembeheer tot gevolg sal hê, wat op sy beurt weer goeie toonkontrole tot gevolg sal hê. Christy (1972:38) meen dat asem- en toonbeheer soos 'n siamese tweeling funksioneer. Asembeheer behels die beweging en/of voortvloeiing van 'n konstante, vry en ferm toon. Lessac (1967:27) is van mening dat goeie postuur en asemhaling 'n kort persoon langer, en 'n baie lang persoon minder lomp sal laat voorkom. Sy beskrywing van neutrale liggaamshouding is grootliks dieselfde as Morrison s'n. Omdat oorbodige spierspanning so 'n negatiewe invloed op die liggaamshouding en stem het, behoort alle optredes en gereelde stemoefeninge deur 'n reeks ontspanningsoefeninge voorafgegaan te word. In hierdie oefeninge behoort hoofsaaklik aandag te gee aan hierdie korrekte liggaamshouding.

#### **4.1.2.1 Alexander-tegniek**

Die beste manier om 'n ideale ligaamsopstapeling (soos Morrison dit beskryf) te verkry is deur met 'n kenner van die Alexander-tegniek te werk. Die Alexander-tegniek is 'n manier om integrale ontwikkeling van die liggaam en die verstand te aktiveer deur die heropvoeding van 'n persoon se kinetiese persepsie (Crow in Rubin.1980:1). Hierdie benadering help kunstenaars om in voeling met hulle liggame te wees binne 'n betrokke ruimte in verhouding tot andere. Dit word deur akteurs, sangers en dansers gebruik as metode om op 'n holistiese manier ontslae te raak van onnodige spanning.

Alexander-tegniek leermeesters is opgelei om potensiële beweging in die student se liggaam op te let en dan deur middel van aanraking, beweging van energie in vroeër ontoeganklike gebiede teweeg te bring. Vry en beweeglike energie kweek 'n tipe verhouding of kommunikasie tussen verskillende liggaamsdele. Geen spierkrag word gebruik tussen die leermeester en die student om nuwe energiepatrone te vorm nie. Die Alexander-tegniek word dus aangewend om die sogenaamde natuurlike liggaamshouding by 'n persoon te kweek.

Alexander (1869 – 1955) was 'n Australiër wat in 1890 hierdie spesiale tegniek weens persoonlike probleme ontwikkel het om vokale probleme wat liggaamshoudingsverwant is op te los. Alles het begin toe hy net voor die 1900's 'n Shakespeariaanse akteur in Australië wou word. Hy het gedurig hees geword en gely aan verlaagde fisieke vitaliteit. Hy het selfs op 'n keer sy stem verloor en oombliklik medici geraadpleeg. Daar was egter geen fout met sy stemvoue of sy laringeale meganisme nie. Daarom het Alexander besef dat hy sy liggaam verkeerd gebruik wanneer hy onder spanning verkeer, en dat dit juis lei tot heesheid. Deur homself dop te hou in speëls terwyl hy alleensprake gedoen het, het hy agtergekom dat hy sy kop en nek verkeerd posisioneer en sodoende sy larinks onder spanning plaas, sy bors te hoog lig en sy rug te hol maak.

Die vier verkeerdlike kop-nek posisies wat Alexander waargeneem het, word deur Chance (1998:45-46) as volg geklassifiseer:

- Terug- en afwaartse kopposisie
- Terug- en opwaartse kopposisie
- Afwaartse en uitgestote kopposisie
- Uitgestote en opwaartse kopposisie

'n Algemene probleem by akteurs en sangers is soos reeds vermeld, negatiewe spanning. Die Alexander-tegniek help met die bewusmaking van hierdie onnodige spanning en verkeerdlike responspatrone, wat die harmonie tussen die verstand en die liggaam versteur. Dit help uiteindelik die kunstenaar om beheer te neem daarvoor. Energie wat êrens in die liggaam vassteek, kan nie vrylik beweeg en eindelijk vrylik uitvloei nie. Hierdie ongewenste spanning het 'n negatiewe uitwerking op bykans alle fasette van klankproduksie. Met die Alexander-tegniek word basiese vertroue aangekweek om liggaamsinteligensie te ontwikkel. Ontdekkings word so gemaak in verband met obstruksies wat die liggaam verhoed om optimaal te funksioneer.

#### **4.1.3 Asemhaling**

Doeltreffende asemhaling is van kardinale belang in klankproduksie. Die asemhalingsstelsel is die energiebron, omdat stemproduksie daarsonder onmoontlik is. Dit bestaan saamgestel uit die longe, longpyp (brongi) en die lugpyp (tragea).

Hierdie organe, almal binne die toraks geleë, is verantwoordelik vir die verskaffing en vervoer van lug. Die res van die asemhalingsmeganisme is die interkostale spiere, abdominale-, rugspiere en die diafragma.

Tydens inaseming word die borskas en die longe deur middel van sametrekking van die tussenribspiere en die diafragma, vergroot. Die atmosferiese druk van die lug is buite die liggaam hoër as binne die longe. Suurstofryke lug vloei deur die lugweë (mondholte, neusholte, larinks, farinks, lugpyp, longbuis en lugbuisies) tot in die lugselle waar diffusie plaasvind. Tydens uitaseming verklein die toraksvolume en die longe, na afloop van die diffusieproses, die asem stroom dus vanself met die lugkanaal deur die oop stemspleet na buite.

#### **4.1.3.1 Asemhaling vir teatrale spraakdoeleindes en sang**

Duidelike onderskeid moet getref word tussen onwillekeurige asemhaling en asemhaling vir teatrale en/of sang doeleindes. In asemhaling vir teatrale spraak is daar nes in gewone spraak twee fases ter sprake, naamlik inaseming en uitaseming, maar in sang is daar 'n tussenproses, naamlik "[die] oomblik van suspensie" (Fourie.1986:87). Dit kan eerder vervang word deur beheerde interkostale-diafragmatiese asemhaling. Ek is van mening dat 'n kunstenaar se kommunikasie met die gehoor en sy/haar medespelers hoofsaaklik deur die korrekte vloei van die asem geskied.

Inaseming kan deur middel van 'n half- of 'n volasem geskied. Dit is 'n baie vinnige inaseming, byna soos 'n snak. Dit kan as 'n tipe "steelasem" gesien word. Die asem moet heel duidelik binne 'n splitsekonde geneem word. Dié asemteug word deur die mond geneem en geskied normaalweg as daar dalk in die middel van 'n lang frase asem benodig word of as twee frases sonder 'n rusteken (of in spraak 'n natuurlike pouse) vinnig na mekaar volg. Die longe word tydens dié tipe asemhaling slegs gedeeltelik gevul. Die vol-asem suggereer weer 'n gemaklike, rustige, geluidlose asemhaling. Daar is natuurlik 'n tipe beeldende sensasie wat gepaard gaan met die gewenste interkostale-diafragmatiese asemhaling vir spraak en sang in die aktivering van die onderste kostaalreeks en die rug. Die mees algemene beeld wat ook help met voorbereiding vir die regte plasing van die stem is die idee dat 'n blom geruik moet

word tydens inaseming. Hierdie sensasie help om die liggaam in gereedheid te bring en 'n tipe toeganklikheid te skep vir wat gaan gebeur. Die liggaam as klankbord word met dié voorbereidingsmetode as't ware geaktiveer vir suksesvolle klankproduksie.

In teatrale spraak en sang kan tussen vier maniere van inaseming onderskei word: interkostale-diafragmatiese asemhaling, diafragmatiese-/abdominale asemhaling, skouer-/sleutelbeenasemhaling en tussenribasemhaling.

#### **4.1.3.2 Interkostale-diafragmatiese asemhaling**

Die mees effektiewe vorm van asemhaling is diafragmatiese-interkostale asemhaling. Dit is die mees gewenste vorm van asemhaling vir teatrale spraak sowel as sang, omdat dit natuurwetmatig is en die grootste asemkapasiteit en beste asembeheer daarmee verkry kan word. Alle ander vorme van asemhaling is minder effektief t.o.v. kapasiteit en beheer.

Die sanger moet sy/haar inasemingsrefleksies volgens McKenney (1982:51) op 'n deurdagte intellektuele manier kondisioneer. Gemaklike, diep inaseming moet plaasvind deur die neus en die mond. Om korrek in te asem en voor te berei voor 'n noot gesing word, kan die volgende sensasies ingedink word: wanneer 'n blom geruik word, asof jy wil gaap en/of dat jy 'n glas water drink.

Die borskas word tydens inaseming optimaal vergroot en verdiep sodat 'n goeie volume lug ingeneem kan word en uitstekende beheer oor die lugstroom word hiernaas tydens uitaseming gehandhaaf. Louw, Potgieter, Hugo en De Kock (1993:15) deel die inasemingsproses vir spraakdoeleindes in die volgende vyf soorte gekoördineerde spierbewegings, naamlik die beweging van die borskasdeksel, die beweging van die boonste kostaalreeks, die beweging van die onderste kostaalreeks, die aktivering van die diafragma en die beweging van die swewende ribbe en abdominaalwandspiere. Die term "beweging" wat telkens gebruik word dui daarop dat dit 'n dinamiese proses is waartydens sekere liggaamsdele van posisie verander. Na inaseming volg daar in sang 'n oomblik van suspensie waarin die asemstroom terug gehou word (Fourie.1986:87).

- **Beweging van die borskasdeksel**

Die eerste rib en sy kraakbeenaansluiting aan die sternum word geaktiveer vir die eerste beweging. Hierdie gedeelte neem 'n meer horisontale posisie in (dit lig na bo), waardeur dit die borskas van voor na agter vergroot.

- **Beweging van die boonste kostaalreeks**

Elke rib van die ribpare twee tot ses is langer en wyer as die een bo hom. Hulle loop effens skuins van bo na onder. Hierdie ribbes word tydens inaseming meer horisontaal as in die rustende posisie getrek. Sodoende word die sternum effens na vore gerig en gelig. Die borskasruimte vergroot dus van voor na agter as gevolg van die sametrekking van die uitwendige tussenribspiere.

- **Beweging van die onderste kostaalreeks**

Tydens inaseming beweeg die ribpare sewe tot tien na buite en na bo. Hulle is na buite en afwaarts uitgebuig en word krommer hoe laer hulle geplaas is. Wanneer hierdie ribbe tydens inaseming opgelig word, sal 'n rib met groter kromming opgeskuif word in die posisie wat ingeneem was deur 'n rib met 'n kleiner kromming. Die borskas word sodoende deur die sametrekking van die uitwendige tussenribspiere lateraal vergroot.

- **Diafragma**

Die diafragma speel die dominante rol by die inasemingsproses en die beweging van die diafragma is vir meer as die helfte van alle lug wat ingeneem word verantwoordelik. Dit bestaan uit 'n spierpeesplaat wat koepelvormig na bo gerig is om die bors- van die buikholte te skei. Dié pees gedeelte is aan die hartsak geheg. Daar is spiervesels op die omtrek van die diafragma geplant, asook aan die onderkant op die lumbaalwerwels. Van die vesels loop afwaarts na agter om die diafragma se crura te vorm. Hierdie koepelstruktuur is deur die res van die spiervesels gevorm wat voor aan die sternum en lateraal aan die tiende ribpaar vas is. Die inplanting van die spiervesels op die lumbaalwerwels is die enigste vaste punt van die diafragma. Dit is



die kontraksie van die crura wat die diafragma aftrek. Die borskasruimte vergroot sodoende vertikaal, maar die diafragma behou steeds 'n effense koepelvormigheid.

- **Beweging van die swewende ribbe en abdominaalwandspiere**

Die elfde en twaalfde paar ribbe is funksioneel nie 'n deel van die borskas nie. Die buikwandspiere funksioneer as die antagoniste van die diafragma. Hulle verslap dus wanneer die diafragma saamtrek. Die abdominaalwandspiere bestaan uit 'n reeks spiere wat skuins, dwars en regaf loop. Die spiere waarvan die vesels dwars en skuins loop, is aan die onderste ribbe en soms selfs aan die diafragma geheg, en vorm dus met sametrekking, saam met die diafragma, 'n stewige stut vir voldoende projeksie by spraak en sang (Hugo en De Kock (1993;16). By sang word daar baie meer as in spraak van ribreserwe gebruik gemaak. Dit is die doelbewuste aktivering van die onderste kostaalreeks, die swewende ribbe en die lae rug tydens inaseming, om uit- en sywaarts te beweeg. Sodoende sal daar nog lug in die respirasiesisteam oor wees na die gewone gebruikelike hoeveelheid reeds gebruik is. 'n Ekstra lang frase of geluid kan makliker geskied met die gebruik van ribreserwe. In spraak speel die effektiewe inname van kort asemteue 'n groot rol in die vertolking van 'n karakter, waar langer melodiese lyne in sang weer emosionele lading aan 'n rol verleen. Vir hierdie rede is ribreserwe meer belangrik in sang as in spraak.

- **Die oomblik van suspensie**

Na inaseming volg daar in sang 'n oomblik van suspensie waarin die asemstroom terug gehou word (Fourie.1986:87). Christy (1972:46) beskryf dit as volg: Weerstand begin met suspensie, wanneer die spiere rondom die onderste kostaalreeks en in die diafragma teruggehou word om die asem te suspendeer, om sodoende onmiddellike uitaseming te voorkom. Tydens dié oomblik volg die voorbereiding en die denke vir die korrekte benadering en uiteindelik die plasing van die betrokke toon en klank waarmee die volgende frase in die musiek begin (Thurnburn.1944.61). Fourie (1986:87) noem in haar proefskrif dat suspensie omtrent 'n sekonde duur en dat dit daardie fyn en presiese oorgang tussen inaseming en beheerde uitaseming is wat fonering tot gevolg het. Die intellektualisering en relevansie hiervan is nie noodsaaklik by spraak nie, omdat akkuraatheid van toonhoogte nie voorvereiste is soos in die

geval van sang nie. In sang moet die veral die beginnoot van 'n frase definitief geplaas word voordat dit sommer gesing kan word.

#### **4.1.3.3 Diafragmatiese asemhaling**

Die ribbe word nie hoog genoeg na vore en na die sykante gelig nie en die diafragma word ondertoe geforseer, sodat die buik ver na vore uitbult (Hugo & De Kock. 1993:17). Reid (1965:161) sê tereg dat daar nie genoeg druk in diafragmatiese asemhaling opgebou word om frases met 'n hoë tessitura of intense sang vol te kan hou nie. Hierdie tipe asemhaling is vir die lewering van kort dramaties-emosionele sinne in spraak baie bruikbaar. Volgens 'n onderhoud met Theron (13 Augustus 2003) sal dit nie doelbewus aangewend word nie, maar gebeur gewoonlik natuurlik omdat diafragmatiese asemhaling baie nou aan die emosionele verwant is. Diafragmatiese asemhaling kan 'n definitiewe emosionaliteit in die stem teweeg bring.

#### **4.1.3.4 Skouerasemhaling**

Hierdie foutiewe asemhalingsmetode staan ook bekend as sleutelbeenasemhaling. In hierdie tipe asemhaling word slegs die boonste gedeelte van die borskas, die skouers en sleutelbene verkeerdelik gelig om 'n groter longkapasiteit tot gevolg te hê. In dié proses word die strottehoof se beweeglikheid negatief beïnvloed. Dit gaan met oormatige spanning gepaard en net die boonste derde van die longe kan met lug gevul word. Oormatige drukking word op die diafragma uitgeoefen as slegs die boonste deel van die bors gebruik word vir asemhaling. Dit is dus onmoontlik vir die diafragma om te kan sak. Die gevolg van die bogenoemde foutiewe metode sal vlak asemhaling, swak stembeheer, 'n dunheid van toon asook baie spanning in die bolyf tot gevolg hê. Dit is nie net nadelig vir sang en/of spraak nie, maar ook vir algemene gesondheid.

In sang word die term "styf" algemeen gebruik vir die gevolg wat die sametrekking van die spiere aan die agterkant van die nek op die keel sal hê tydens sleutelbeenasemhaling. Armhold (1963:27) meld dat die natuurlike posisie van die keelholte as resonator sodoende versteur sal word as ons in gedagte hou dat die farinks een van die belangrikste resonators is.

Stoltz (2000:29-30) is van mening dat bors- en longversteurings soos asma of brongitis, intensiewe sportbeoefening soos veral swem, en spanning wat deels kosmeties is (as gevolg van die sosiale afkeur van 'n uitstaande buik) en psigologies mag wees en die hoofredes vir hierdie foutiewe asemhaling kan wees.

#### **4.1.3.5 Tussenribasemhaling**

By hierdie tipe asemhaling word slegs die ribbes en die tussenribspiere geaktiveer om asemhaling teweeg te bring. By inaseming word die boonste en die onderste kostaalreeks in 'n meer horisontale posisie getrek sodat die sternum na vore en bo gelig word. Die onderste kostaalreeks beweeg ook lateraal om sodoende die borskas van kant tot kant sowel as rugwaarts te vergroot. Hierdie bewegings is moontlik deur middel van die sametrekking van die uitwendige tussenribspiere. Die diafragma speel bykans geen rol in hierdie oneffektiewe tipe asemhaling nie.

Hierdie asemhaling op sig self is nie voldoende nie omdat die uitvloei van asem sonder die gebruik van die diafragma nie beheersd kan geskied nie. Die longkapasiteit word nie in sy geheel benut nie. 'n Groot hoeveelheid lug vloei te vinnig in die longe in en te veel druk word dan op die nek en die keelspiere geplaas (Fuchs.1963:77).

#### **4.1.3.6 Uitaseming by spraak en sang**

Anderson (1977:44) noem dat in natuurlike respirasie die proses van uitaseming passief en moeiteloos behoort te geskied, maar omdat stemtoon en eintlik die hele spraakproses afhanklik is van uitgaande asem, is dit onmoontlik om weg te skrum van die idee dat definitiewe regulasie nie by uitaseming tydens stemproduksie betrokke is nie.

'n Herstelproses is hoofsaaklik by sang betrokke, maar is ook van toepassing by teatrale spraak. Dit is 'n kortstondige periode van rus wat net na 'n frase plaasvind en 'n volgende voorafgaan. Dit is 'n oomblik van "laat gaan" van die diafragma en al die ander spiere rondom die riblyn, soos Christy (1972:46) dit noem. Dit is noodsaaklik dat 'n perfekte postuur deurentyd gehandhaaf word. Jong of onervare sangers sukkel gewoonlik met 'n reeks uitdagende frases omdat hulle nie ten volle kan herstel tussen frases nie.

#### 4.1.3.7 Stut

Stut en ondersteuning kom basies op dieselfde neer. Stut is slegs 'n konsep wat deur die Duitsers geïmplementeer en uiteindelik met 'n te aggressiewe benadering gevolg is. Deur met die Duitse-stut te sing word die hele liggaam nie noodwendig as resonator geaktiveer nie. Die sangproses word dan baie meganies. Stut of ondersteuning wat bloot 'n toenemende weerstand rondom die midderif is, vind net voor fonering plaas. Hierdie toenemende weerstand rondom die midderif en 'n geligte boonste kostaalreeks, is blywend tot aan die einde van 'n noot of 'n frase. Lank terug in die beginfase van spraakonderrig was daar ook wel aandag aan die sogenaamde stut in spraak gegee. Dit word egter nie meer in hedendaagse spraakopleiding gebruik nie, aangesien dit 'n geforseerde en te hoogdrawende toonkleur aan die spraakstem besorg en tot 'n onnatuurlikeliggamshouding lei. Stut behoort volgens Theron (persoonlike onderhoud) meer as 'n tipe beskikbaarheid van die liggaam gesien word. Dit is 'n tipe druk-en-trek aktiwiteit. Sy is verder van mening dat ondersteuning die oefening van direkte kontrole oor die respiratories-muskulêre sisteem is om tonale standvastigheid te verseker en asemverbruik te reguleer.

#### 4.1.4 Fonering by spraak en sang

Die asemhalingsmeganisme funksioneer op dieselfde manier tydens uitaseming en fonering. Fonering is wanneer die stemvoue geaktiveer word tydens uitaseming om te vibreer en klank voor te bring. Tydens fonering trek die krikoëdspier die stemvoue nader aan mekaar. Naudé (1986:84) noem dat nog fyner isometriese verstellings verder gemaak word deur die tiro-aritenoëdspier. Die kontakmaking van die stemvoue word deur drie kragte teweeg gebring:

- spanning in die stembande deur die sametrekking van die krikoëdspier en die tiro-aritenoëdspier,
- vermindering in subglottale lugdruk tydens elke opwaartse vibrasie van die glottis,
- die suig-effek van die ontsnappende lug.

'n Inaseming-suspensie-fonering-herstellingsoefening wat deur Christy (1972:46) voorgeskryf word is die volgende:

- a. Asem in op die gewenste manier vir twee tellings.

- b. Suspendeer die asem vir drie tellings. (Laat die stemvoue oop bly; dit moet voel asof nog asem ingeneem word.)
- c. Asem uit vir vier tot ses tellings op [s]. Dit kan ook later vervang word deur vokale soos [o:] en [a:] op 'n gemaklike toonhoogte soos F bo middel-C.
- d. Herstel en herhaal die oefening. Die uitaseming/fonering kan elke keer verleng word.

(Indien die stemhebbende oefening gedoen word moet 'n treksensasie aan die onderkant van die ruggraat gevoel word. 'n Visueel-sensasionele beeld wat gebruik kan word, is dat daar 'n stert by jou stuitjie uitgroeï wanneer fonering plaasvind.)

'n Toevoeging wat tot bogenoemde oefening gemaak kan word om die ribreserwe, maar veral die rugspiere te oefen, is om aan die einde van die foneringsproses 'n [tshh] te doen om sodoende al die asem uit die asemhalingsstelsel te kry en daarna 'n oomblik van herstelling te ervaar. Ribreserwe was vroeër jare deel van spraakpedagogie, maar word steeds in sangopleiding gebruik omdat die sing van lang melodiese lyne of lang note wat verkieslik in een asem moet geskied, ribreserwe verg.

## **4.2 DIE VERSTERKING VAN BASIESE KLANK**

### **4.2.1 Ampliveringsmeganisme**

Projeksie van die stem kan omskryf word as die vermoë om die stem duidelik oor 'n afstand hoorbaar te maak sonder om noodwendig die luidheid van die stem te vergroot (Munro.1993:10). Rodenburg (1997:93) noem pertinent dat akteurs die spasie waarbinne hulle is met 'n teenwoordigheid en stem moet vul. Dieselfde geld vir die sanger. Hoe meer resonators die stemkunstenaar suksesvol kan aktiveer, hoe makliker is dit om die stem te laat resoneer en te projekteer. Projeksie is eintlik die resultaat van verskeie dinge wat korrek geskied in die klankproduksieproses. Dit kan slegs geskied indien die hele klankproduksie-instrument op 'n natuurwetmatige wyse, d.w.s. 'n fisiologies korrekte manier in werking is (McKinney.1982.141). Die korrekte liggaamshouding, asemhalingsmetode, artikulasie en resonansie speel onder andere 'n groot rol om goeie projeksie tot gevolg te hê. Leke verwys gewoonlik na projeksie as hardheid. Beide projeksie of verkeerdelik gesien "hardheid" verwys bloot na hoe

sterk die klank is wanneer dit 'n luisteraar se oor tref. Volume het nie noodwendig met projeksie te doen nie en vice versa.

Projeksie kan as 'n produk van drie kondisies tydens die klankproduksieproses gesien word (Anderson.1970:454).

- die krag waarmee die lug deur die stemvoue gaan. Dit bepaal uiteraard die amplitude.<sup>15</sup>
- die effektiwiteit waarmee die stemvoue vibreer.
- die graad van toonversterking deur die resonators.

By sekere frekwensies kan die intensiteit van die klank veroorsaak dat dit nog harder klink. Klanke wat ewe intens is, maar op verskillende frekwensies geproduseer word, sal nie noodwendig as oorverdowend geïnterpreteer word nie (Baker.1995:14). 'n Klank van dieselfde intensiteit in die middel van die frekwensie- omvang is harder as een op 'n baie hoë of baie lae frekwensie (Coppens and Sanders.1984:491).

Projeksie kan ook direk verbind word met 'n persoon se selfbeeld. Die effektiwiteit van 'n mens se stem word verskriklik belemmer deur selfbewustheid (Benedetti.1986:113). Dit is presies die geval by jong onervare sangers en akteurs.

Kunstenaars met gemiddelde kwaliteit stemme wat oor 'n goeie basiese stemtegniek beskik, kan bv. in selfs die grootste ouditoriums hoorbaar wees. Volgens Benedetti (1986:113) verstaan die betrokke kunstenaar in so 'n geval gewoonlik die teks ten volle en is perfek gefokus op sy/haar bewegings. Veral jonger akteurs het gewoonlik 'n probleem met projeksie en intieme spel op die verhoog. Projeksie tydens 'n intieme en/of fluisterende toneel kan as volg benader word:

- Plaas die klank voor in die mond, d.w.s. op die lippe.
- Oor-artikuleer.
- Fokus op goeie asemondersteuning.
- Fokus op effektiewe toonproduksie: Stemhebbende -/stemlose klanke.

---

<sup>15</sup> Sien 2.3 vir die verduideliking van amplitude.

Daar is eenvoudige en baie effektiewe oefeninge wat aangewend kan word om goeie projeksie te bewerkstellig. Deur die spiere aan die agterkant van die nek te ontspan deur middel van nekrol-oefeninge word die keel, tong, larinks en kaak ontspan. Die keel en mond is inderdaad die kanaal waardeur klank geprojekteer word. (Linklater.1976:47). Neurie-oefeninge op gemaklike toonhoogtes is dus baie effektief om die stem te bevry. Dit aktiveer eers die resonators om uiteindelik saam met ander elemente goeie projeksie tot gevolg te hê. Die sanger en pedagoog, André Howard, het vir my as sangstudent, voorgestel dat 'n persoon hom moet verbeel dat daar 'n tafeltennisballetjie in sy mond is wanneer hy neurie. Dit sal die mondholte as resonator optimaal aktiveer en nasaliteit teenwerk. Die vibrasies van die geproduseerde klank moet in die lippe gevoel word. Wanneer die lippe dan effens van mekaar af verwyder is sal 'n perfekte [a:] geproduseer word.

### **4.3 DIE OMSKAKELING VAN BASIESE STEMKLANK TOT VERSTAANBARE SPRAAK- OF SANGKLANK**

#### **4.3.1 Artikulasie**

Artikulasie is die omvorming van klank tot herkenbare spraak- en sangklanke. Dit vind plaas deur die wysiging van die stand van die beweeglike artikulare.<sup>16</sup> Turner (1977:1) noem tereg dat spraak in teenstelling met stem, 'n aangeleerde gebruik is. Spraak en sang sluit stem of anders gesien, klank, in. Munro (1993:7) noem dat spraak (en sang) 'n taalgebonde kommunikatiewe uitdrukkingsvermoë is. Spraak en sang is vokale en konsonante wat deur middel van intellek en artikulasie in sekere volgorde geplaas word en omgesit word in verstaanbare taal, waarin mense hul emosies kan uitdruk. Hoewel sekere konsonante stemhebbend<sup>17</sup> is, is dit hoofsaaklik vokale wat 'n klankdraende element aan spraak en sang verskaf. Dit is juis hierom dat 'n studie in stemproduksie moontlik is.

Spraak en sangklanke word normaalweg in twee hoofgroepe verdeel, nl. vokale en konsonante.

<sup>16</sup> Sien 3.4.1 vir verdere inligting oor die beweeglike artikulare.

<sup>17</sup> Daar word 'n onderskeid getref tussen klanke wat stemhebbend of stemloos is. 'n Klank is stemhebbend wanneer die stemvoue geaktiveer is tydens die produksie van die betrokke klank. Die twee moontlikhede word deur Snyman *et al* (1975:16) as volg beskryf: "die stembande kan tril of passief wees".

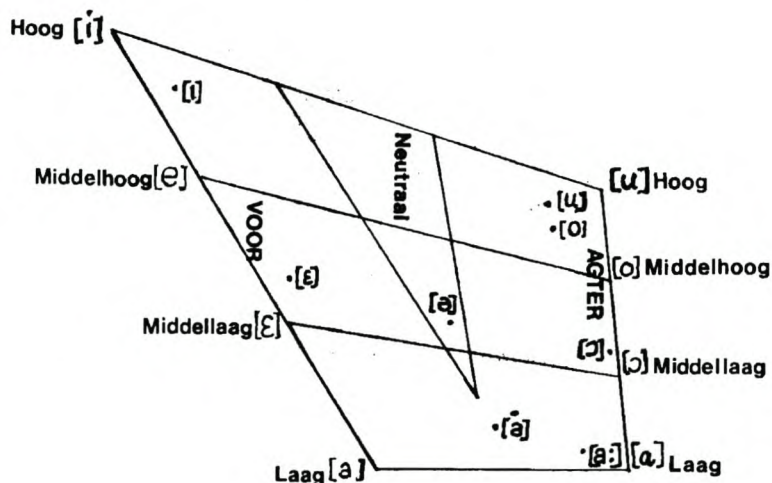
#### 4.3.1.1 Vokale

Vokale word slegs voortgebring deur die trilling van die stemvoue en 'n ongehinderde lugstroom na buite. Vokale is dus altyd stemhebbend en ook baie meer klankryk as konsonante. Vokale word van mekaar onderskei deur die verskil in spanning van die stemvoue, maar hoofsaaklik deur die verskil in resonansie (De Villiers, 1967:54). Die resonansieverskille word deur die resonantors<sup>18</sup> bepaal.

Vokale kan verdeel word in monoftonge, diftonge en genasaleerde vokale. Hier volg 'n diagram van die monoftonge, ook bekend as kardinale vokale:

**Figuur 8**

Kardinale Vokaalkaart (uit De Villiers, 1967:55)



Diftonge is klanke wat uit twee vokale bestaan waar die lug nog steeds sonder wrywing deur die mond vloei. Le Roux *et al* (s.j: 65) noem dat diftonge veral kenmerkend is van die Afrikaanse taal weens die slap spierspanning. Voorbeelde van diftonge in Afrikaans en Engels is die volgende:

[i] + [u] Afrikaans "skreeu" Engels "dew"

[o] + [i] Afrikaans "strooi" Engels "joy"

<sup>18</sup> Mond, keel, neus



Slap spierspanning is kenmerkend aan Afrikaans. Die gevolg is dus dat al die vokale minder voor, agter, hoog of laag geposisioneer is as ooreenkomstige vokale in ander tale. Die neuskanaal, as resonator, word slegs by vokale gebruik. Hierdie vokale staan bekend as genasaleerde vokale en kom veral in Frans en onder die invloed van Frans in Afrikaans voor. Die velum sak af en dit gaan gepaard met lae tongposisie, sodat die genasaleerde vokale gewoonlik laag is. Afrikaanse genasaleerde vokale is altyd lank. Voorbeelde van woorde met genasaleerde vokale is: “ons”, “hans”, “dans” en “pens”.

#### **4.3.1.2 Konsonante**

Vokale is altyd stemhebbend, maar konsonante kan stemhebbend of stemloos wees. Konsonante word hoofsaaklik kategorieë ingedeel volgens manier van vorming en plek van vorming. Eerstens sal daar gekyk word na die indeling in terme van die manier van vorming.

##### **(a) Manier van vorming**

Binne die klasifikasie-sisteem van konsonante, volgens die manier van vorming, word die konsonante in drie kategorieë gedeel, nl. egte konsonante, nie-egte konsonante en halfvokale (glykklanke).

Egte konsonante is frikatiewe en eksplosiewe. Snyman *et al* (1975:16) noem dat tydens die produsering van konsonante, 'n vernouingsklank of 'n afsluitingsklank na gelang van die lugstroom êrens op sy pad deur die artikulasiemeganisme teruggehou of afgesluit kan word. Deur dit terug te hou word frikatiewe gevorm en deur dit af te sluit word eksplosiewe gevorm. By die eksplosiewe en frikatiewe gaan die lug by die mond uit, maar daar is 'n volgende groep waar die lug deur die neus uitgaan, nl. nasale konsonante. Nasale konsonante, laterale konsonante (ook genoem syklanke), trillers en orale resonante is deel van die tweede kategorie, naamlik nie-egte konsonante.

Daar is ook 'n volgende kategorie naamlik die halfvokaal. Dit word gevorm wanneer die spraakorgane na 'n volgende (gewoonlik vokale) stand gaan of omtrent geen

definitiewe stand inneem nie. Dit is dus 'n stemhebbende oorgangsklank. Voorbeelde hiervan is:

[w] Afrikaans: “wê”, Engels: “with”

[j] Afrikaans: “ja”, Engels: “you”

### (b) Die plek van vorming

- *Bilabiale*: Deur lippe gevorm deurdat hulle die lugstroom heeltemal afsluit en dan met 'n ligte ontploffing deurlaat, bv. [p] soos in “pot” en [b] soos in “bad”.
- *Labiodentale*: Gevorm met die onderlip teen die botande deurdat die asemstroom teruggehou word en 'n ligte wrywing ontstaan, bv. [f] soos in “fluks” en “for” en “water”.
- *Alveolêr*: Gevorm met die tongpunt of –blad of albei, teen die boonste tandwortels, deur 'n afsluiting van die asemstroom, bv. [t] soos in “tent” en [d] soos in “den” en [l] soos in “lot”.
- *Palataal*: Deur die voerpunt van die tong teen die harde verhemelte gevorm. Dit kan 'n afsluiting of vernouingsklank wees [ç] soos in “gee”, [ç] soos in “giggel”, [ŋ] soos in “ding”, [j] soos in “ja” of “yes”.
- *Uvulêr*: Gevorm met die agterkant van die tong teen die voorkant en middel van die sagte verhemelte in 'n algehele afsluiting, bv. [k] soos in “ken” of “can” en [g] soos in “berge” of deur die afsluiting van die mondkanaal, bv. [ŋ:] soos in “bank” of deur die vernouing van die kanaal, bv. [x] soos in “gek”.

Die [R] is 'n uvulêre triller wat bekend staan as die bry-r. Dit ontstaan deur die trilling van die kleintongetjie en die agtertong of as die sagte verhemelte en die agtertong teen mekaar druk – met een of meer tikkies wat nie vir 'n spesifieke oomblik aangehou word nie.

- *Glottaal*: Die glottale eksplosief [ʔ] word gevorm tussen die stembande deur 'n ligte wrywing en dan volg 'n ligte vrylating soos in “spesiaal”, en “veras”.

Hier volg 'n getabeleerde indeling van al die konsonante volgens die manier en plek van vorming.

Figuur 9

Tabel van konsonante (uit Snyman et al. 191975:19)

MANIER VAN VORMING:	Bila- biale	Dentale	Labio- dentale	Alveo- lare	Palato- alveo- lare	Palata- tale	Velare	Uvulare	Gutturale
EKSPLOSIEWE	p - b Roet - boot			tol - dol t - d		tjank - ja ç - (ç)	kerk berge k - g		? spesiaal
AFFRIKATE				<sup>ts</sup> t <sub>s</sub> sitse <sup>td</sup> t <sub>d</sub> d <sub>s</sub> d <sub>s</sub> terfiks uitelik (tr) knoop	tj - d <sub>s</sub> tjek - jellie				
FRIKATIEWE	v sweep	(θ) with	f - v fluks - wolk	s - (z) sol zoeloe	ʃ Sjina	ç - (j) gee julle	x gek		
TRILLER				r raas				„bry“ r (R)	
SYKLANK				l laat					
NASAL	Klim m		nimf n	naam n		aanja ɲ	bank ŋ		
HALFVOKALE	wē w					jood j			hier ɦ

#### 4.4 GEVOLGTREKING

Klankproduksie word nadelig beïnvloed deur ongewenste spanning, 'n liggaam wat nie optimale klankproduksie ondersteun nie en onvoldoende asemkapasiteit .

Asemhaling en klank behoort altyd verbind te wees met denke en gevoel, sodat die twee prosesse gelyktydig kan afspeel en sodoende innerlike impulse aktiveer om fisieke hindernisse uit die weg te ruim. 'n Ongewenste liggaamshouding is direk gekoppel aan ongewenste spierspanning. Hierdie verskynsel het 'n besonder nadelige uitwerking op die asemhalingsproses en uiteindelik op die produksie van klank. Dit is juis die Alexander-tegniek wat 'n persoon dan help om ontslae te raak van hierdie negatiewe spanningspatrone waarbinne hy/sy vasgevang is.

Suksesvolle resonansie en projeksie kan slegs geskied indien die hele klankproduksie-instrument op 'n natuurwetmatige wyse, d.w.s. 'n fisiologies korrekte manier (sonder enige negatiewe spanning) in werking is. Hoe meer resonators jy kan inspan, hoe helderder sal die geproduseerde klank wees en hoe makliker kan projeksie plaasvind. Al die resonators dien as amplifereers. Projeksie is dus die resultaat van 'n verskeidenheid dinge wat korrek geskied tydens die klankproduksieproses. Die korrekte liggaamshouding, asemhalingsmetode, resonansie en artikulasie speel onder andere 'n groot rol in projeksie die eindresultaat van 'n effektiewe klankproduksie-proses.

Die opwekking van klankenergie, die versterking van hierdie basiese klank en die uiteindelijke omskakeling van die stemklank tot verstaanbare spraak- en/of sangklank vorm saam 'n drie-eenheid vir die suksesvolle aanwending van die klankapparaat vir effektiewe klankproduksie.

## HOOFSTUK 5

### DIE AANWENDING VAN KLANKPRODUKSIE IN DIE TEATER

Gedurende die twintigste eeu het die grootste veranderinge in die ideaal van die menslike stem binne teaterverband plaasgevind. Dit was nie as gevolg van retoriese dissiplines of die inisiatief van individuele akteurs nie, maar a.g.v. 'n paar regisseurs wat hul eie teorieë ontwikkel en in hul werk toegepas het. 'n Nuwe uitgangspunt tot toneelspel en veral die gebruik van die stem, liggaam, teks en aanwending van emosie was sigbaar in die regisseurs se werk wat beurtelings bespreek sal word. Hulle uiteenlopende ideologieë het uitkoms gegee aan verskillende benaderings tot toneelspel en vokale voordrag en het 'n groot invloed op die moderne manier van spraak in die teater gehad. Elk van dié teoretici het 'n ander benadering en idee tot teatrale stemgebruik gehad. Toonaangewende figure wat t.o.v. spraak 'n merkbare invloed op die teater gehad het, was Konstantin Stanislavski, Bertold Brecht, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Alfred Wolfsohn, Roy Hart en Peter Brook.

#### 5.1 KONSTANTIN STANISLAVSKI (1863-1938)

Stanislavski het onder andere 'n benadering ontwikkel waarvolgens die akteur 'n spesifieke handeling vir elke segment van 'n toneelstuk moes kry waarop alle aandag gevestig moes word (Schnitzler 1954:488-489). Elke segment moes ook 'n ander intensiteit in die klankproduksie weergee. In die voorwoord van *Building a Character* (1968) sê Elizabeth Hapgood dat Stanislavski nooit doelbewus sekere reëls vir akteurs wou neerlê nie. Hy het slegs sekere beginsels en/of riglyne wat uitstaande akteurs – doelbewus of onbewustelik – reeds aan die gebruik was, geïdentifiseer en verder ontwikkel. Wat spesifiek artikulasie en spraak in die geheel betref, het dit eerder gegaan om 'n bewusmaking van die akteur hoe om sy verbeelding te gebruik en 'n

realisasie van sy eie woorde en die moontlikhede wat die tegnieke van hierdie kuns inhou (Stanislavski. 1968:4).

Tog het daar oor die jare 'n baie duidelik onderskeibare benadering tot toneelspel ontwikkel, wat bekend geraak as die Stanislavski-sisteem. Hierdie sisteem kan basies in twee hoofkomponente verdeel word, naamlik: die innerlike en uiterlike werk van die akteur aan homself en tweedens die innerlike en uiterlike werk van die akteur aan sy rol. Die innerlike werk is gebaseer op 'n psigiese tegniek wat die akteur in staat stel om 'n gemoedstoestand te bereik waarbinne 'n karakter maklik gevind kan word. Die uiterlike werk behels die voorbereiding van die akteur se liggaam om die regte vertolking van sy innerlike te gee.

Een van die hoofbronne waaruit Stanislavski se teorieë oor die gebruik van die stem spruit is Volkonski se *The Expressive Word* (1913). Stanislavski het grotendeels Volkonski se idees oor artikulasie aangehang, en het dus die alfabet vir artikulasie-oefeninge gebruik. Verskeie vokaal- en konsonantreeks is op toonskaal voorgeskryf om die stem se volle potensiaal te ontwikkel (Stanislavski.1968:82-106). Hy het onder andere voorgeskryf dat sy akteurs gereelde oefeninge doen om asemhaling, artikulasie en stemomvang te verbeter. Sy raad aan akteurs wat vroeër bloot nabootsers was, was om die liggaam vry te maak van onnodige spanning en om aandag te gee aan stemontwikkeling. Om krag in die stem te bewerkstellig het Stanislavski voorgeskryf dat die kunstenaar nie aan die volume moet dink nie, maar eerder aan die sterkte van die effek van die klank wat geproduseer word (Martin. 1991:50). Dit is te vinde in die intonasie en omvang van die stem, en nie noodwendig in die hardheid van 'n klank nie (Martin.1991:50). Verder was hy oortuig daarvan dat 'n akteur en sanger dieselfde tipe opleiding behoort te ontvang. "...[an actor's] voice must be trained like that of a singer and placed in the 'masque' where the main resonators are" (Stanislavski in Moore.1976:68).

Stanislavski het voorgestel dat daar voor die tyd 'n deeglike analise van die teks gedoen moet word om te kyk waar die aksente en pouses moontlik effektief gebruik kan word om die subteks duidelik uit te bring. Martin (1991:51) meld egter dat Stanislavski nie hierdie benadering voorgestel het as plaasvervanger vir die idee van

“verbale aksie” nie, maar as ‘n verpligte voorwaarde om die optimale beklemtoning van die subteks te verkry. Stanislavski was die volgende van mening: “...the habit of speaking in measures will make your speech more graceful in form, intelligible and profound in content, because it forces you to keep your mind constantly on the essential meaning of what you are saying when you are on the stage. Until you achieve this, there is no use either in your attempting to carry out one of the principal functions of the words, which is to convey the illustrated subtext of your monologue, or even in doing the preparatory work of creating this subtext” (Stanislavski. 1968:128).

Hy het gemeen dat dialoog net ingedeel was tussen ‘n hoeveelheid karakters, en dat daar bloot staatgemaak moet word op die spreker, die ontvanger en die konteks (Martin 1991: 49). In die teater suggereer dit die duidelike insluiting van die gehoor. Dit het hom gelei tot die besef dat woorde nie op hul eie betekenis het nie, maar baie steun op hul onderliggende betekenis. Só het die teks deel van die kreatiewe proses en dus deel van die aksie geword. Die akteur het woorde begin sien as verbale aksie. Dit suggereer dat stemproduksie en die uiteindelijke proses van spraak en/of sang ‘n proses van aksie deur woorde is (Moore. 1976:68-70).

Verder moes akteurs waak om nie weggevoer te raak deur die eksterne struktuur van die vers of paragraaf nie. Hul mag ook nie vasgevang word in die uiterlike metrum nie, maar moet eerder op die binnerym en die subteks konsentreer (Stanislavski. 1968:240-241). Sodoende sal oordrewe toneelspel voorkom word. Tydens die repetisieproses was hy daarop uit om die verbale aksie van die toneelstuk na vore te bring, omdat woorde volgens hom slegs meganies herhaal word tydens repetisies (Stanislavski in Benedetti. 1982:70). Martin (1991:52) noem dat Stanislavski soms die akteurs die teks slegs laat fluister het tydens die repetisies, daar was gesny aan die oorspronklike tekste (te lang alleensprake) en soms is daar informele taal in plaas van sekere teksgedeeltes gebruik.

Die vraag oor hoe om met die stem te werk te gaan in terme van ‘n teks, is om dadelik die subteks te ondersoek. Dit is juis daar waar die skrywer die motiewe wat hom/haar gedryf het tot die skryf van die teks versteek. Daarom sê Stanislavski (1968:261): “The text thus gives birth to the subtext in order to have it recreate the text.” Dié

proses impliseer 'n verbintenis tussen die vers se ritme, tempo en die subteks sodat die betekenis agter elke woord ten volle tot sy reg kom. Sodoende kan stem, teks en gepaardgaande emosie 'n gesamentlike produk word.

Rondom die jare 1881-1905 het Stanislavski probeer om die aanbieding van sy produksies so realisties-oortuigend as moontlik te maak. Hy wou uiteindelik 'n tipe "innerlike realiteit" kweek. Hy het op 'n despotiese wyse die akteurs so perfek moontlik afgerond in terme van tekslewering en beweging en sodoende probeer om weg te doen met onnodig oordrewe en konvensionele teatraliteit (Janse van Rensburg. 1976:102). In die laat 1890's het hy begin eksperimenteer met die musikale en ritualistiese kwaliteite van die akteurs se stemme. Stanislavski het baie klem geplaas op veral die tempo-ritme in spraak, hoofsaaklik as gevolg van sy gelykstelling van spraak en musiek<sup>19</sup>. Na aanleiding van laasgenoemde beweer hy dat spraak uit alternerende groepe van beklemtoonde en onbeklemtoonde lettergrepe en/of frases bestaan, wat deur pouses geskei word. Die tempo-ritme in poësie, soos in musiek, is egter konstant, terwyl die tempo-ritme in alledaagse spraak toevallig is: een frase is kort, die volgende lank en elkeen het sy eie ritme (Stanislavski. 1968:230). Hy het dit uiteindelik stemorkestrasie genoem.

Dit het later kenmerkend geword van veral die Tsjekof-stukke wat in die Moskouse Kunsteteater opgevoer is. Stanislavski (1952:191) beskryf sy idee van stemorkestrasie onder andere as volg: "I taught the actors to speak and move like the figures in our nick-dreams or nightmares, when someone seems to whisper mysterious words in our ear – then a pause of a broken word, a long pause and all shiver and breathe, then again a slow, broken often accented speech in a rising and falling chromatic scale. Again a pause, a silence – an unexpected whisper – the slow, monotonous movement of the shadows of the crowd that stand on the floor, across the walls and the ceiling. Then suddenly a sharp sound of an opening door, the strong creaking of a hinge, the sharp unpleasant voice that one hears when one is in a fever".

---

<sup>19</sup> "Speech is music." (Stanislavski 1963:128)



In 1898 met sy aanbieding van Tsjekof se *Tsjaika* het hy die volle waarde van die gebruik van chromatiese halftone<sup>20</sup> in die spraakstem ontdek. Hy het aanvanklik die eerlike uitvoering van 'n Tsjekof-drama problematies gevind, omdat daar nie genoeg uiterlike skouspel teenwoordig was nie (en hy aanvanklik nie aan 'n psigologies-gemotiveerde karakters met innerlike handeling om emosie te wek geglo het nie). Stanislavski het uiteindelik in dié proses besef dat die nostalgiese atmosfeer, verskuilde emosies, intimiteit en rustigheid van nie net 'n Tsjekof-drama nie, maar alle dramas deur delikate variasie in stemtoon en spraaktempo oorgedra kan word (Jansen van Rensburg. 1976:114).

Vier aspekte wat Stanislavski volgens Marshall (1962:109) vervolmaak het in terme van spraak was die volgende:

- dramatiese gebruikmaking van pousering
- die waardebeseffing van klankkleur/timbre in die stem
- gebruik van stemorkestrasie vir die verkryging van atmosfeer
- goeie tempo-aanvoeling

In sy benadering tot stemopleiding kom Constantin Stanislavski se idees en ideale rakende toneelspel baie duidelik na vore: hy fokus nie net op tegniese vaardighede van die akteurs nie, maar sien laasgenoemde eerder as die gereedskap wat hulle kan gebruik om die innerlike realisme van 'n karakter en die subteks van 'n toneelstuk na vore te laat kom.

## **5.2 BERTOLT BRECHT (1898-1956)**

Seker een van die mees kenmerkende elemente in Bertolt Brecht se werk is die verskynsel van die “verfremdings”-effek. Dié tipe toneelspel moes uitdrukking gee aan die bewustheid daarvan dat jy as akteur dopgehou word deur gehoorlede. Om dit te bewerkstellig moes daar esoteries te werk gegaan word deur na jouself vanaf 'n afstand te kyk (objektief) en slegs die teks wat vir die bepaalde karakter geskryf is “aan te haal”. Brecht het hierdie idees hoofsaaklik by die Chinese teatervorme geleen. Daardeur distansieer hy die gehoor van wat op die verhoog aangaan sodat hulle

---

<sup>20</sup> Sien p.30, voetnota 8.

objektief en krities na die opvoering kan kyk. Om hierdie doel te kon bereik moes en het hy totaal vernuwend vir sy tyd opgetree.

Die akteurs en sangers in sy produksies moes voortdurend hul manier van spraak en sang kontroleer om te waak teen 'n "te persoonlike sangerigheid en kadense wat die gehoor aan die slaap sou sus" (Brecht. 1979:193). Sodoende kon die sinvolheid van die teks volgens hom behoue bly. In *A Short Organum for the Theatre* skryf hy in sy twaalfde leerstelling: " – narrative is the soul of drama" (Brecht. 1964:183).

Bertolt Brecht en die regisseur Erwin Piscator (1893 – 1966) het in 1920 in Duitsland 'n plan geformuleer om 'n vorm van drama te gebruik om publieke diskussie uit te lok oor politieke en sosiale kwessies. Hulle het hierdie nuwe teatervorm, *Episches Theater*, Epiese Teater, genoem. Hy het die ekspressioniste se idee om die sosiale lewe te verander aangehang, hoewel hy dit effens vaag en onprakties gevind het. Teen ongeveer 1926 neem hy die Marxistiese<sup>21</sup> leerstellings aan wat bepaal dat jou lewenswaarde deur die heersende ekonomiese stelsel bepaal word. Hy wil hê die gehoor moet die sosio-ekonomiese implikasies van die boodskap van die toneelstukke wat hy opvoer, raaksien. Hulle sal dan beseft dat die gemeenskap moet verander. Sy metodiek behels dus die passiewe waarneming van die probleem. Alle probleme word dan in die toneel self opgelos.

In Epiese teater probeer die akteurs nie om die emosies van die karakters wat hulle vertolk te deel nie, maar poog tog steeds om die betrokke emosies ten volle uit te speel (Brecht.1979:248). Brecht (1979:15) wou nie noodwendig hê dat die akteurs hulle karakters minder opreg moes vertolk in die proses om die karakter empatieloos te speel nie, maar eerder dat die karakters koud, klassiek en objektief vertolk word.

Die meeste van Brecht se geskrifte dui daarop dat hy gesteld was op die "delivery of the line" uit die teks. Hiervoor het hy 'n spesifieke tegniek gehad, naamlik die *gestus*. Dit het beteken dat die verhoogkunstenaar die vers-, prosa- of dramareël ná die

---

<sup>21</sup> Karl Marx (1818-1883) was die vader van Marxisme. Hy was die grondlegger van die revolusionêre sosialisme wat private deur gemeenskaplike besit wou vervang. Sodoende sou 'n klaslose maatskappy tot stand kon kom.

*gest/houding* moes laat volg. As uitspruitsel hiervan het sy dramatiese dialoog spesifiek gestiese ritmes gehad wat gedeeltelik probeer wys het op die tipe persoon aan die woord. Dit was juis hierom dat hy streng vers- en rympatrone verwerp het. Dit het net te veel beperkings ingehou (Martin.1991:54). Ten spyte van sy fiksasie met die idee om die betekenis van die versreëls oor te dra kon hy nie wegbreek van die beginsel dat 'n akteur oor 'n soepel stem en goed ontwikkelde spraak moes beskik nie. Hiermee word nie na 'n mooi, d.w.s. esteties-bevredigende stem verwys nie, maar na 'n goed geskoolde een wat verskeie emosies met passie kan oordra. Hiernaas het Brecht geïntegreerde toneelspele oefeninge met tegniese oefeninge voorgeskryf om formalistiese toneelspel te voorkom.

Om in 'n Brecht-drama te speel verg stemkwaliteit en variasie van 'n kunstenaar. Die sanger-akteur moet vlugtig kan wissel van prosa na versvorm, van spraak na sang en ook oor stemsterkte beskik om hoorbaar bo-oor die begeleidende musiek te kan praat. Die *Lehrstücke* verg veral bo-genoemde verwagtinge. Hierdie pedagogiese stukke is polities en moreel-funksioneel daarop ingestel om kommentaar te lewer. Dit bestaan uit didaktiese kantates<sup>22</sup> met solo's en koorgedeeltes, asook dialoog. 'n Probleem wat Brecht egter ervaar het was dat die gehoor die musiek op 'n emosionele vlak ongelooflik baie geniet het ten spyte van die vervreemding wat daarmee saamgegaan het. Myns insiens was dit 'n uitstekende effek wat hy toevallig bewerkstellig het, omdat die mense tog op 'n musikaal verwante manier kan assosieer met die produk en sodoende hulself blootstel aan morele pedagogie.

Die aktrise Helene Weigel het in die veertiger jare volgens Brecht die ideale sogenaamde nie-Aristoteleaanse stemkwaliteit binne die teaterkuns vervolmaak. Sy het die produksie van haar stem as volg saamgevat: "...a wholly unemotional and penetrating voice which always possessed an element of astonishment and lamentation" (Weigel in Martin. 1991:56). Soos reeds genoem het Brecht gewaak teen oor-emosionaliteit en gefokus op die gestiese manier van spraak in sy Epiese teater. Dit moes dus sonder onnodige emosie wees en daar moes nie noodwendig 'n poging aangewend word om mooi te sing nie. Die karakter wat gespeel word se houding

---

<sup>22</sup> 'n Kantate is 'n gewyde of sekulêre werk vir stem, koor en orkes.

teenoor aangrypende oomblikke in die stuk moes sterk verbeeld word, maar sonder sentimentaliteit.

Brecht is uiteindelik na aanleiding van sy verskriklik gesistematiseerde praktyke in die teater beskuldig van formalisme. Hy het geglo dat daar vryheid binne die beperkings van 'n struktuur is. Martin (1976:58) sê tereg dat hierdie in teenstelling staan met die sogenaamde vrye-kunstenaars wat die loutere energie van hul eie vooroordeel openbaar. Hierdie teenstelling was die onderwerp van vele estetiese en ideologiese debatte in die twintigste eeu.

Brecht (1964:44)sê: "When an actor sings he undergoes a change of function". Hy was van mening dat daar drie vlakke van stemgebruik is, naamlik gewone spraak, verhewe spraak en sang. Verhewe spraak moes nooit geïntensifiseerde gewone spraak wees nie, en sang nooit geïntensifiseerde verhewe spraak nie. Daar moet dus deurentyd 'n onderskeid tussen die drie vlakke van stemgebruik gehandhaaf word. 'n Spesifiek metafisiese vlak waarmee hy sang benader het, was dat 'n akteur nie moes sing nie, maar iemand naboots wat sing (Brecht.1964:44). Brecht was oortuig daarvan dat daar niks erger is as wanneer verhoogkustenaars maak of hulle nie besef dat hul die vlak van spraak verlaat het en nou skielik sing nie.

Hy was 'n aanhanger van die idee dat die verhoogkustenaar teen of bo-oor die musiek praat. Die ritme en toonhoogte wat deur die musiek weergegee word, word totaal verwerp. Wanneer die akteur of sanger die melodie sing, behoort dit 'n grootse moment of okkasie te wees, m.a.w. 'n moment wat uitstaan.

### **5.3 ANTONIN ARTAUD (1896 - 1948)**

"If theatre wants to find itself needed once more, it must present everything in love, crime, war and madness" (Artaud.1970:64).

Antonin Artaud was veral bekend vir sy Teater van wreedheid en die konvensies wat daarmee saamgegaan het. Hy het op hierdie naam besluit nadat hy reeds onder andere Metafisiese en Alchemistiese teater oorweeg het. Met "wreedheid" verwys hy nie na fisiese wreedheid nie, maar eerder psigologiese wreedheid. Die teater-ervaring

waarna hy gestreef het, moes die psige skok en almal daarby betrokke moes tot die uiterste gedryf word. Teater moes nie net daarna streef om alle fasette van 'n objektiewe buitewêreld te herondersoek nie, maar ook alle fasette van 'n binnewêreld – die onderwêreld, die psigiese, die donker wêreld.

Filosofies gesproke beteken hierdie wreedheid waarvan Artaud praat "...strictness, diligence, unrelenting decisiveness, irreversible and absolute determination...hungering after life, cosmetic strictness, relentless necessity, in the Gnostic sence of a living vortex engulfing darkness, ... the inescapably necessary pain without which life could not continue" (Artaud.1970:77).

Hierdie wreedheid het ook verwys na die akteur se dissipline. Artaud se Teater van Wreedheid sou bestaan uit 'n nuwe taal van fisiek geartikuleerde tekens. Akteurs sou dus in hierdie teater as hiërogliewe funksioneer. Die mens moes op elke moontlike manier metafisies gedekonstrueer word. So 'n metafisiese dekonstruksie assosieer hy met anargistiese verwoesting, 'n herondersoek van die mens se beskouings oor die realiteit. In vergelyking met die Oosterse teater het die teater van die Weste te veel klem begin lê op die intellektuele en te min op die sensoriese gefokus. Dit was juis hierdie problematiek wat hy wou aanspreek deur die implementering van die Teater van Wreedheid.

Die gesproke woord binne die Teater van Wreedheid sou eenvoudig vir Artaud net nie meer die teater domineer nie, maar dit sal steeds teenwoordig wees. Spraak sou dus 'n baie beperkte plek inneem en dit sal slegs 'n funksie hê binne 'n sisteem waarin dit gekoördineer sou word, omdat die teater van wreedheid vooraf tot in die fynste detail beplan word. Die afwesigheid van 'n skrywer en 'n teks beteken egter nie dat dit oorgelaat word aan improvisasie nie, "...to chance vaticination, to Copeau's improvisations, to surrealist empirism, to commedia dell'arte, or to the capriciousness of untrained inspiration" (Derrida1978:239). Teatraal geïnterpreteerde spraak is verwerp en moes slegs die "sê" van die akteur se dialoog wees. "Thus we shall renounce the theatrical superstition of the text and the dictatorship of the writer" (Derrida.1978:239). Vir Artaud was dit ook die einde van diktering wat die teater vir hom in 'n tipe oefening vir voorlesing verander het. Spraak en die geskrewe woord sal

dan eerder as gebare funksioneer, en die logiese intensies wat spraak gebruik om rasonale deursigtigheid te verseker, sal verander word.

'n Nuwe benadering tot stemgebruik is deur Antonin Artaud in die twintiger jare in Frankryk bekend gestel. Hy was in der waarheid soos reeds gemeld op soek na 'n ander taal vir die teater, - 'n taal minder literêr, wat van alles gebruik maak. Dit moes gebare, klanke, woorde en skreeue insluit om sodoende in voeling met die lewe te kom. (Artaud.1958:12-13) Hy het onder andere in 'n produksie die frase "I love you" oor en oor in verskeie ritmes en stemtone laat sê.

"This language, when coupled with the use of screams, shouts and cries, choking noises, dialects, ventriloquists, voices, the strange placement of pauses above all long silences, polyphones of speaking voices and odd, unexpected sound-effects, results in a textual performance which is rich and varied and above all never realistic or predictable" (Martin.1991:60).

Artaud het dus die normale gebruik van die stem sowel as taal verwerp. Hy wou uiteindelik die ouditiewe sy van 'n toneelstuk vervang met wat hy "metafisika-in-aksie" genoem het.

#### **5.4 ALFRED WOLFSOHN EN ROY HART**

Dit was aanvanklik in die loopgrawe tydens die Eerste Wêreldoorlog waar Alfred Wolfsohn die potensiaal van die menslike stem beseft het. Deur sy fyn waarneming van onder meer fluistergesprekke, strydkrete en opsweep-liedere het hy bevind dat ouditiewe ekspressie die dieper wese van 'n persoon blootlê (Roose-Evans. 1984:181).

Wolfsohn (1956:47) het bevind dat die menslike stem nie alleenlik 'n anatomiese funksie is nie, maar eerder 'n uitdrukking van die hele persoonlikheid is, en dat die stem bykans alle aspekte van 'n individu kan help ontwikkel. Wolfsohn het geglo dat akteur emosie moes weergee d.m.v. klank. Teater was vir hom 'n leefstyl en die rolle wat gespeel word, was 'n ontginning van die hele omvang van emosies deur middel van stemgebruik. Hy en sy aanhangers van die tyd was van mening dat 'n persoon en

sy/haar stem 'n eenheid is, en dat wanneer een van die twee partye verwerp word, die ander een ook sal faal. Hy was dus geïntreseed in die verband tussen die stem en die psigologiese groei van 'n individu.

Klank spruit uiteraard volgens hom uit verskillende energie-areas in die buik, bors en kop, wat deur die kop geresoneer word. Hy het bevind dat die larinks dus nie alleen verantwoordelik is vir die produksie van klank nie, maar dat die hele liggaam betrokke is by optimale klankproduksie. Hy was verder bekend vir die feit dat hy volgehou het met sy idee dat die menslike stem ontwikkel moes word om eindelijk die omvangsideaal van ongeveer agt oktawe te bereik. Sy mening was dat 'n kunstenaar hom/haarself beperk deur hulself 'n tenoor, bas, sopraan, alt, ensovoorts te noem.

“Man has elevated the sin against nature to a dogma, the dogma of those strictly confined, neatly labelad categories: male voice and female, high voice and low, child's voice and adult's. In reality, the natural human voice comprises all these ranges and registers” (Wolfsohn.1956:47).

Die persoon wat uiteindelik Wolfsohn se idees verder kon voer, was Roy Hart. Die produksie van die stem as sulks was die middelpunt van alle artistieke werk by die Roy Hart-teater. Hart het Wolfsohn as 'n tipe mentor aangeneem en sy teorieë verder gevoer om uiteindelik die “8-oktaaf ideaal” daar te stel. Hierdeur sou die mens in sy hele wese ontgun word. Die Roy Hart-teater se leuse was inderdaad “klank om die ontwil van klank”. Vir hulle het dit nie oor 'n mooi of 'n lelike klank gegaan nie, maar die menslikheid van die klank. Hulle het die konsep van sang geherdefinieer tot die idee om alle fasette van jou stem ten toon te stel. Dit het beteken dat 'n persoon hard, sag, hoog en laag moes sing, asook geluide moes maak soos skree, roggel, skril piepgeluide, ensomeer. Gewone struikelblokke in die lewe wat normaalweg te doen het met sosiale gedrag en seksuele verskille moet afgebreek en verwerk word om stemgewys jou volle potensiaal bereik. Hieruit spruit die idee dat vrouens moet eksperimenteer met hulle lae registers en mans met hulle hoë kopregisters. Beide geslagte behoort dus ewe hoog en laag te kan praat en/of sing. Sodoende ontwikkel mense ook ander gedeeltes van hul persoonlikhede. 'n Franse kritikus het eenmaal oor Roy Hart se spelers die volgende te sê gehad: “The woman can growl like polar

bears, the men sing like divas. And all of them together form mystical, shadowy, bewitching choirs cut across by cries, howls, macabre or diabolic screechings" (Y.P. in Martin.1991:61).

Die gebruik van die Alexandertegniek is ook verbind tot Roy Hart se uitgangspunt, omdat fisieke betrokkenheid hand aan hand met die proses van vokale ontwikkeling gaan. Fisieke bewegings wat die produsering van spesifieke klanke ondersteun is onder andere; spring, hop, die uitskud van die liggaam, die buiging van die knieë, strekking van die ruggraat en die vorentoe- en agtertoe-beweging van die pelvis.

Deur middel van die uitdaging van die stem tot die uiterstes kom 'n stemgebruiker/akteur/sanger in aanraking met sy/haar humaniteit, gebreke, beperkinge, vaardighede en alles wat bydrae tot die skep van 'n volwaardige karakter. Hart is uiteraard oortuig daarvan dat die lewende wese eindelijk deur sy stem gevorm word.

In 1982 Scensommer Fees in Stockholm is die gehoor deur 'n akteur van Roy Hart met die sogenaamde 8-oktaaf stem/persoonlikheid gekonfronteer. Hierdie betrokke kunstenaar het sy stem en liggaam so ontwikkel dat veranderinge tussen dier en mens karakters die gehoor laat glo het dat die elemente een is. Dit is nog verder gevoer deur 'n tegniek om in twee tone<sup>23</sup> gelyktydig te kan praat "[which] fully realised Pardo's (the performer) intentions to investigate a sort of hiding place, where the body is instinctive and animalistic, then suddenly reverse the process and become spiritual and idealistic" (Pardo in Martin).

Martin (1991:68) noem dat die Roy Hart-teater reg oor die hele Europa werksaam is, maar nie baie tuis voel in Brittanje nie. Al die Britse kritici behalwe Peter Brook het oor die algemeen baie skepties gereageer op dié tipe stem-eksperimente. Brook het baie van hulle idees in sy werk geïnkorporeer. Verder noem sy dat Jerzey Grotowski na aanleiding van Roy Hart se eksperimentering met resoneringsareas dit selfs nog verder gevoer het. Met hierdie benadering tot stemproduksie word besef dat stem 'n diepgaande verkenning na die verhouding tussen die menslike stem en emosie is. Die

---

<sup>23</sup> Twee verskillende klanke met elk 'n aparte toonhoogte word tydens een foneringsaksie geproduseer.



Roy Hart-teater se werk het groot ontwikkeling in die denkproses rondom mense se stemomvang tot gevolg gehad en het 'n reuse impak op musiekkritici, komponiste asook teater teoretici en praktici gehad.

### 5.5 JERZY GROTOWSKI

Jerzy Grotowski is een van die vier groot regisseurs van Westerse 20ste eeuse teater. Stanislavski het onder andere 'n sisteem daar probeer stel wat akteurs sou help om eerliker te wees betreffende die "uitspeel van die lewe" (*playing life*) op die verhoog (Schechner 1997: xxv). Meyerhold het gestreef daarna om 'n "eie taal" aan die teater te gee en Brecht het outeurskap, aanbieding en sosiale verandering met mekaar probeer verenig. Daar kan dus gesê word dat na Stanislavski het toneelspeel verander, na Meyerhold, regie en na Brecht, die skryf van toneelstukke. Maar na Grotowski?

Richard Schechner sê in die voorwoord van *The Grotowski Sourcebook* (1997) dat Jerzy Grotowski se invloed op teater nie soseer te bespeur is in spesifieke sisteme nie, maar eerder op 'n persoonlike, selfs intieme, vlak: sy invloed op die mense met wie hy gewerk het.

Grotowski was vanaf 1959 tot 1961 in sy beginjare as regisseur werksaam by die *Theatre of Thirteen Rows* in Pole. Tydens hierdie periode is hy oortuig daarvan dat die kruks van die teaterwese vasgevang is in akteurs met 'n definitiewe tegniek. Grotowski het verskeie maniere ontwikkel om 'n tipe gedissiplineerde opleidingsprogram vir akteurs daar te stel. Sy idee oor stemgebruik kan baie goed verstaan word in die lig van Arm Teater, wat natuurlik eie aan Grotowski was.

Hoewel hy as 'n Stanislavski-akteur opgelei is en groot eerbied vir hom gehad het, het hy later wegbeweeg van realisme af. Hy was op soek na 'n tipe teater wat tot moderne gehore sou spreek – veral deur die gebruik van beelde, en nie noodwendig slegs die verbeelding van dramatiese tekste nie (Grotowski. 1975:85-93). Alhoewel hy saamgestem het met sekere uitgangspunte van Constantin Stanislavki betreffende opleiding – onder andere dat akteurs deurlopend tegniese opleiding móét ontvang – het hy na 'n opleidingsmetodiek gesoek wat die akteur sou bevry van enige

obstruksies (Schechner. 1997: 3). Hy het Stanislavski se idee van die akteur as iemand wat 'n ander karakter aan 'n gehoor voorhou, vervang met die idee van die akteur as 'n performer of "*doer, a person using techniques drawn from the theatre and elsewhere, but for purposes that are trans-theatrical*" (Schechner 1997: 474).

Martin (1991:69) noem na aanleiding van die bogenoemde dat dit geen wonder is dat Artaud se ideologie sulke permanente aandag deur Grotowski geniet het nie. Grotowski noem pertinent (Grotowski in Martin. 1991:115) dat sy benadering tot stemontwikkeling totaal teenstrydig was met die perfekte artikulasie en stereotipe mooi stemontwikkeling wat in dramaskole in Pole plaasgevind het. Hy was oortuig dat 'n kunstenaar se stem 'n gehoorlid moes penetreer asof dit 'n stereofoniese klank is sodat selfs die mure van die gebou die klank moes weerkaats (Grotowski.1991:115).

Grotowski is sterk beïnvloed deur die werk van die Roy Hart Teater. Hy het agter gekom dat die hele liggaam as funksionele resonator slegs 'n konvensie is wat nie noodwendig op wetenskaplike feite berus nie. Dit het hom geïnspireer om 'n reeks organiese oefeninge te ontwikkel wat op beelde gebaseer is om die hele klankapparaat te aktiveer.

Grotowski noem in *Toward a Poor Theatre* dat 'n kunstenaar totale in- en uitaseming moet bemeester om die drakrag (projeksie) van die stem optimaal te kry. Die kolom ingeasemde lug moet met totale krag die liggaam weer verlaat sonder enige obstruksies. Die klank moet optimaal geamplifiseer wees deur die fisiologiese resonatore.

Om die perfekte asemhaling te bemeester het Grotowski 'n reeks oefeninge voorgeskryf uit ondermeer Hatha Yoga en klassieke Chinese teater. Om korrekte asemhaling te toets en aan te spoor word drie metodes voorgeskryf (Grotowski.1991:116-118).

- Lê met jou rug op 'n harde oppervlakte sodat jou werwelkolom so reguit as moontlik is. Plaas jou een hand op jou bors en die ander op jou abdomen. Tydens inaseming behoort die hand op die abdomen eerste te lig en dan die een op die bors. Dit behoort alles in een vloeiende beweging plaas te vind. Daar moet altyd

gewaak word daarteen om dit as 'n tweeledige proses te sien. Dit kan imflimasie van die vokale organe en hipertensie tot gevolg hê.

- Die tweede is 'n metode wat aangepas is vanaf Hatha Yoga. Lê plat op 'n oppervlak sodat die ruggraat reguit is. Druk een neusgat toe met jou vinger en asem in deur die ander. Wanneer uitaseming plaasvind, moet die ander neusgat toegedruk word. Grotowski het die tydsduur van die drie afdelings van respirasie as volg uit een gesit. Inaseming: 4 sekondes. Ophou van die asem:12 sekondes. Uitaseming: 8 sekondes
- Die volgende metode is afgelei uit Klassieke Chinese teater is die mees effektiewe en kan in enige posisie gebruik word. Wanneer dit staande plaasvind, moet die hande op die onderste kostaalreeks<sup>24</sup> geplaas word. Tydens inaseming word daar dan gefokus op die gedeelte tussen die twee hande. Dit sal uiteindelik 'n sensasie van 'n lugkolom wat vanaf die kop regdeur die liggaam strek, bewerkstellig. Dit beteken dat die abdomen en die onderste kostaalreeks eerste uitwaarts beweeg en die toraks daaropvolgend. Uitaseming behoort dan presies teenoorgesteld plaas te vind. Vanaf die kop, deur die toraks tot by die punt waar die handpalms geplaas is. (Hierdie oefening is volgens Grotowski nie noodwendig daar om goeie asemhaling te promoveer nie, maar eerder om 'n kunstenaar voor te berei vir korrekte asemhaling wat die goeie klankproduksie tot gevolg sal hê.)

Dit is baie belangrik om die larinks "oop te maak" wanneer daar asem gehaal, gepraat en/of gesing word. Grotowski was soos menigte sangpedagoëe oortuig dat die larinks oop en ontspanne is as jy 'n gaap-sensasie ervaar voor en tydens fonering. Wanneer die larinks effens geslote is tydens die bogenoemde prosesse word die effektiewe vloeï van die lug belemmer en die korrekte gebruik van die stem onmoontlik. Grotowski (1975:119) het die volgende kriteria benoem as die resultaat van 'n gespanne larinks wat nie oop en vry funksioneer nie:

- Die stem sal 'n tekort aan toonkleur hê.
- Daar sal 'n sagte geluid wees tydens inaseming
- Die adamsappel sal opwaarts beweeg

---

<sup>24</sup> Dit is die ribpare 7-10. Hulle beweeg gewoonlik na buite en na bo tydens inaseming.

- Die spiere aan die agterkant van die nek sal gespanne wees.
- Die spiere onder die ken sal gespanne wees
- Die onderkaak is te ver vorentoe of agtertoe

Hy het geglo in die ontwikkeling van die vokale verbeelding. Om dit te bewerkstellig het hy twee moonthede uitgelig. Die akteur moet leer om sy stem verder uit te brei deur onnatuurlike geluide te maak. Meer spesifiek was Grotowski se benadering tot stemopleiding 'n verwerping van perfekte diksie en sogenaamde "edel" klanke en het hy in sy opleiding hoofsaaklik gefokus op die drakrag van die stem (Martin. 1991:69). Laasgenoemde is afhanklik van die volgende twee komponente: doeltreffende asemhalingsmetodes en die effektiewe gebruik van die liggaam se resonansieholtes.

'n Goeie oefening om te doen is om natuurlike en meganiese klanke na te maak, bv. voëlgeluide, water wat drup en onder andere die dreun van 'n motorenjin. Maak eers die klanke na en gebruik dit dan in 'n teks om die klankkleur van ander woorde of gedeeltes in 'n teks aan te vul (Grotowski.1975:134). Die akteur behoort die moontlikheid om in ander registers te praat (en te sing) ook te bemeester, bv. hoër en laer registers as die normale, vir die spesifieke persoon. Hy insinueer nie hier dat die kunstenaar noodwendig met natuurlike toonhoogte moet eksperimenteer in 'n teks nie, maar dat sy/hy kunsmatig met onnatuurlike registers moet omgaan sonder om die kunsmatigheid weg te steek. 'n Ander manier om met verskillende stemregisters te eksperimenteer, is om die spraak van vrouens, mans, kinders en oumense na te boots. Iets waaroor Grotowski wel baie sterk voel is dat die akteur nooit sy normale stem moet laer forseer om 'n meer viriele persona te bekom nie. Hierdie tendens is gevaarlik en het keelinflimasie en onnodige spanning tot gevolg (Grotowski:1975:135). 'n Spesiale oefening wat Grotowski ontwikkel het was die King-Kong-oefening. Die naam King-Kong moet op verskillende ritmes en toonhoogtes herhaal word. Sodoende word nuwe variasies in stemomvang verkry.

In 1962 het Grotowski Wyspianski se drama *Akropolis* gedoen. Die vokale gedeelte van die produksie is as volg geskryf: "...starting from a confused babbling of the very small child and including the most sophisticated oratorical resatation. Inarticulate groans, animal roars, tender folk songs, liturgical chants, dialects, declamation of

poetry: everything is there. The sounds are interwoven in a complex scored which brings back fleetingly the memory of all the forms of language" (Flaschen in Kumienga. 1985:64).

Van 'n ander produksie is weer gesê: "There voices reached from the smallest whisper to an astonishing, almost cavernous tone, an intoned declaiming of resonance and power I have not heard from actors before" (Seymour in Kumienga, J.1985:69).

Grotowski se besondere benadering tot teater het baie van die voorste Avant – gardistiese regisseurs in die 1970's soos Peter Brook beïnvloed.

## 5.6 PETER BROOK

"For Artaud theatre is fire; for Brecht, theatre is clear vision; for Stanislavski, theatre is humanity. Why must we choose among them?" (Brook.1987:43).

Peter Brook het soos Grotowski 'n pragmatiese<sup>25</sup> uitgangspunt tot teater gehad waarbinne hy alle dramatiese vorms waardeer, maar terselfdertyd die teatrale *status quo* verwerp het. (Brook in Innes 1981:129) Hy het dus die waarde van teater uitsluitlik volgens die praktiese belang vir die mens beoordeel. Hy was opsoek na teater wat eenvoudig en gestroop, maar boeiend was. Daarom is dit te verstane dat hy die nagmaakte skouspel in beligting, kostuum en stel verwerp en op die verhoogkunstenaar self begin konsentreer het. Peter Brook het volgehou dat die spasie/ruimte en die verhoogkunstenaar self die enigste teenwoordige elemente behoort te wees om 'n opvoering te hê. Die belangrikste is egter die kunstenaar, omdat hul die leë spasie moet vul met hul liggame, stem en die moontlikheid om 'n storie te vertel. Brook se idee van 'n kreatiewe akteur was iemand wat altyd opsoek was. Sy idee van toneelspel en stemgebruik is soos reeds genoem 'n sintese uit ander teoretici se menings. Hy was van die volgende oortuig: "I do not believe that a character is built, but that the actor should explore aspects of the character which are always partial, maintaining that if he is searching honestly destroying and abandoning, so that a character is born and reborn" (Brook.1968:115).

<sup>25</sup> "Pragmatisme Filosofiese beweging wat die waarde van 'n beweging uitsluitend volgens sy praktiese belang vir die mens beoordeel" (Odendal et al. 1994:815).

Hy het onder andere van Stanislavski geleer dat 'n akteur 'n eerlike leuenaar moet wees, dat hy moes oefen om sonder opregtheid, opreg te wees. Van Brecht het hy die waarde van distansiëring van 'n persoon se eie werk geleer deur terug te staan en na die uitkoms te kyk. Van Artaud het hy die volgende wys geraak: dat jy deur die wegdoening van die teks, m.b.v. improvisasie, kan terugkeer na die wortels van fisieke uitdrukking. By die Roy Hart teater het hy geleer dat daar 'n taal van klanke is wat geen konseptuele betekenis het nie; en van Grotowski dat akteurs mediumisties is (Martin.1991:76).

Brook het 'n ewige kwessie met taal gehad. Die "Taal van woorde"<sup>26</sup> was nie bevredigend genoeg vir hom nie. Brook het na 'n Oos-Europese toer in die laat sestigerjare al hoe meer in 'n nie-verbale universele taal begin glo. Dit het hom aangemoedig om met die rituele gedeeltes van taal in praktyk om te gaan. Asemhaling, spraak en dreunsang was hierby ingesluit. Hy was ook opsoek na 'n internasionale en/of 'n universele taal wat deur die assosiatiewe i.p.v. die konseptuele moes kon kommunikeer. Op die manier het hy gedink dat hy met mense se emosies gaan kommunikeer i.p.v. met hulle intellek. Brook het 'n kunstenaar verkies wie se stemproduksie en kreatiwiteit deur die natuur en die oomblik gelei kan word. Tog is daar geglo dat die akteur spesifieke oefeninge nodig het om hul stemme te bevry, nie noodwendig om te leer hoe om dit te doen nie, maar hoe om dit toe te laat (Brook in Berry.1973:3).

In die sestigerjare het Brook teen die grein van die sogenaamde naturalisme, hoogdrawende spraak van die toonaangewende Royal Shakespeare Company in gegaan. Hy was vasbeslote dat 'n akteur nie 'n alleenspraak of 'n monoloog moet benader deur slegs na die betekenis te kyk nie omdat "... verse is more like a formula where within the crackling consonants a meaning writhes that's ever on the change – carried by meaning's bearers – images" (Brook.1968:122). Martin (1971:78) noem dat hoewel hierdie idees baie esoteries en moeilik was vir die akteurs om te snap was Brook vasbeslote dat dit 'n noodsaaklike substansiële deel van 'n akteur se tegniek moes uitmaak.

---

<sup>26</sup> Brook se "Taal van woorde" verwys bloot na taal as kommunikasie medium soos ons dit ken. Dit verwys dus na woorde as leksikale betekenis-eenhede.

Hy het aanhoudend geëksperimenteer met vokale oordrag en in 1964 tydens die Teater van Wreedheid-seisoen saam met onder andere Grotowski, die betekenis van taal in die teater selfs nog verder gevoer tot in sy laaste werk.

## 5.7 SAMEVATTING

Met die wegbeweeg van retoriek<sup>27</sup> teen die einde van die 19de eeu en die verskuiwing in die balans tussen stem, emosie en teks, het veral Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Roy Hart, Jerzy Grotowski en Peter Brook hulle stempel afgedruk op die benadering tot klankproduksie in die teater. Brecht het sy akteurs en sangers voortdurend laat let op hul manier van spraak en sang sodat dit nie 'n te persoonlike sangerigheid moes bevat (wat die gehoor aan die slaap sou sus nie), terwyl Artaud die gewone gebruik van taal as substansieële deel van teater verwerp het op soek na 'n universele medium vir kommunikasie. Roy Hart het Wolfsohn se bevindinge verder gevoer en die idee ontwikkel dat die menslike stem 'n omvangsideaal van ongeveer agt oktawe het. Stanislavski het maniere voorgestel waarop stem, teks en emosie gekombineer kan word deur te kyk na subteks, terwyl Grotowski gefokus het op die bevryding van die stem, sodat die emosie die stem kan lei, eerder as die aanleer van sekere tegnieke betreffende die vertolking van 'n teks.

Vandag word daar hoofsaaklik tussen twee oorkoepelende benaderings tot stemopleiding onderskei, naamlik 'n teksgebaseerde benadering, soos gesien by Cecily Berry, en 'n benadering wat eerder fisiologies geöriënteerd is en gebaseer is op die bevryding van aangeleerde obstruksies van die stem, soos gesien by Kristin Linklater.

Binne hierdie twee hoofstrominge wat ons in die 21ste eeu in stemopleiding vind, is die raakpunte tussen die teoretici wat bespreek is se benaderings tot stemopleiding, onmiskenbaar. Die vraag ontstaan dan of hierdie strominge nie direk afkomstig is van hierdie regisseurs se grensverskuiwende werk binne die teater nie. Die antwoord is beslis ja. Ek dink dis onmoontlik om die ooreenkomste tussen al die bespreekte benaderings en die onderskeie kontemporêre benaderings mis te kyk. Spraakteoretici

---

<sup>27</sup> Hoogdrawende, ondeurvoelde taal

soos Cecily Berry en Kristin Linklater se beginsels is eerder uitbouings van die bespreekte teaterregisseurs se ideale, as totaal nuwe insigte binne die veld van stemopleiding vir akteurs.



## **HOOFSTUK 6**

### **DIE DAG VAN DIE ROOS AS PRAKTIESE EKPERIMENT IN STEMPRODUKSIE**

Vir hierdie praktiese eksperiment is 'n teaterteks saamgestel vir stemkunstenaars wat moontlik oor die vermoë beskik om hul instrument (die stem) tot die uitersterste uit te daag. Die teks is 'n verhoogverwerking van Jan Rabie se kortverhaal, *Dag van die Roos*. Dit was ook 'n poging om die idees van die toonaangewende regisseurs wat in die vorige hoofstuk ter sprake was, in die praktyk van toepassing te maak.

#### **6.1 AGTERGROND TOT DIE OPLEIDING VAN DIE STEMKUNSTENAAR/SANGER-AKTEUR**

Die rolverdeling het bestaan uit jong opera-opgeleide kunstenaars. Omdat ek glo dat sangers met opera-opleiding vanuit 'n eng dissipline die stem effens verder uitdaag as die gewone akteur kon die eksperiment dalk meer suksesvol wees. Hoewel hulle in sekere opsigte versigtig was vir eksperimentering is dit makliker vir 'n regisseur om stemgewys met sangers te werk, omdat hul omvang en toongevoeligheid soveel meer as die gewone akteur s'n ontwikkel is. 'n Definitiewe tekortkoming in die stemme van die meeste operasangers, is natuurlike frasiering en 'n normale spraakritme. Hulle spraak neig om effens te sangerig te klink en dit is problematies vir die tipiese sanger om tussen sang en spraak te wissel, waar die presiese teenoorgestelde weer van toepassing kan wees op die akteur.

Brecht (1964:44) was van mening dat daar drie vlakke van stemgebruik is: gewone spraak, verhewe spraak en sang. Verhewe spraak moes nooit geïntensifiseerde gewone spraak voorstel nie, en sang nooit geïntensifiseerde verhewe spraak nie. Daar moes dus deurentyd 'n onderskeid tussen die drie vlakke van stemgebruik gehandhaaf word. Met hierdie benadering besef die kunstenaar die verskil tussen spraak en sang, maar internaliseer die wisseling tussen die twee só dat dit oral as 'n eenheid vorm.

Gesoute akteurs het 'n natuurlike aanvoeling vir die oorgang tussen sang en spraak ten spyte van hulle tekort aan sangtegniek. Jy kry verhoogkunstenaars wat perfek kan wissel tussen die twee of drie vlakke (volgens Brecht) van stemgebruik. Of dit natuurlike talent of deeglike opleiding gekos het, stem ek volkome saam met Stanislavski dat sangers en akteurs dieselfde tipe stemopleiding behoort te ontvang.

Klassieke sangers weet nie altyd hoe en of hul werklik hul klank in hul borsregister mag plaas (laat resoneer) nie, terwyl akteurs nie altyd 'n idee het hoe om die stem voor in die masker te plaas nie (voor in die gesig en kop waar die resonators geleë is). Om die sogenaamde 8-oktaaf ideaal, wat Roy Hart geïmpliseer het, met die stem te bereik is dit nodig vir die stemkunstenaar om alle kennis, maar ook waagmoed in te span.

Baie van Brecht en Roy Hart se idees is toegepas in die repetisieproses sowel as in die produksie, *Dag van die roos*. Sekere oefeninge is gedoen om die onnatuurlike oorgang van een na 'n ander vlak van stemgebruik te oorkom.

## **6.2 REPETISIEPROSES EN OEFENINGE**

### **6.2.1 Oefening vir die ontwikkeling van vokale verbeelding**

Die oefening wat ek ontwerp het om vokale verbeelding te ontwikkel en bewerkstellig werk as volg. Enige bekende sprokie word gekies en 'n geslaglose rolverdeling word gedoen. Geen teks of spelleiding word verskaf nie. Improvisatoriese klavier- of kitaarbegeleiding word deurentyd gebruik. Alle teks, melodieë, samesang en byklanke moet impromptu geskep word. Dié proses impliseer 'n verbintenis tussen die vers se ritme, tempo en die subteks sodat die emosionele betekenis agter elke woord ten volle tot sy reg kom. Sodoende kan stem, teks en gepaardgaande emosie as gesamentlike produk deur dié improvisatoriese oorgang van sang na praat na vore tree. Geleentheid vir beweging is met 'n tweede sessie moontlik.

### **6.2.2 Die gebruik van eksperimentele oefeninge voor en tydens die repetisieproses**

'n Eksperimentele oefening wat ek gebruik het (wat deur Antoinette Theron van die Universiteit van Stellenbosch se konservatorium vir musiek geïnisieer en ontwikkel is) om die plasing en uiteindelijke resonering van verskillende klanke in verskillende dele van die

liggaam te ervaar is die volgende: Die fasiliteerder improviseer op die klavier (in verskillende harmonieë) terwyl die sanger enige klanke op toonskaal voortbring. Die klanke wat gemaak word, moet sensories in die liggaam gevind word, d.w.s die sanger/akteur moet probeer agterkom waar in die liggaam die afsonderlike klanke ontstaan en watter resonators ingespan word tydens die produksie van watter klanke.

Met behulp van improvisatoriese klavierbegeleiding kan daar nog klanke geskep word om harmonies aan te neem in die esoteriese klankmaaksessie, of juis om dit teen te gaan. Die opsie dat die fasiliteerder ook saamsing is daar, omdat dit 'n gemakliker atmosfeer skep wanneer die ruimte met nog meer klank en resonansie gevul word. Dit skep 'n ruimte van vertroue sodat die persoon voortdurend aktiveringsones van klank binne die liggaam kan ontdek. Die fasiliteerder kan die klanke wat voortgebring is weer gebruik. Hy/sy kan die student weer daarheen neem en die sensasie vir die spesifieke klank herroep.

Hoewel hierdie oefening esoteries voorkom, is dit baie effektief omdat daar duidelik gehoor kan word wanneer 'n blokkasie in die klankproduksieproses voorkom, d.w.s wanneer sekere dele van die liggaam nie effektief gebruik is tydens die klankvormingsproses nie. Dit sal ook fisies sigbaar wees in die sanger/akteur se liggaam. 'n Sigbare voorbeeld in die liggaam is as die performer met gesluite knieë of voete wat styf teen mekaar is, staan en sing. So 'n persoon sal 'n resonansielose klank produseer. In hierdie geval kan die fasiliteerder pertinent van die persoon se voete of knieë praat of dit slegs noem om meer resonansie (d.w.s. die aktivering van meer resonantors) in die geproduseerde klank te verkry.

Die opsie van beweging tydens die maak klank in so 'n sessie kan genoem word, of daar kan gesê word dat die student nie op dieselfde plek hoef te bly nie. Aan die einde van 'n sessie kan genoem word dat die student volgende keer 'n groter gedeelte van die ruimte kan gebruik. Die fasiliteerder kan resonantriese dele van die liggaam (wat nie geaktiveer of toeganklik is nie) fisies aanraak en in beweging bring of slegs 'n liggaamsdeel in die gebied noem en 'n sekere sensasie daaromtrent aanwakker. Die fasiliteerder kan agter teenaan die student staan en saam met die persoon beweeg of hom/haar fisiek lei deur die persoon is verskillende rigtings te stuur.

“Die persoon kan uiteindelik saam met die beweging gaan en sodoende kan sekere bewegings ander klanke teweeg bring. Klank bewerkstellig beweging in die liggaam en *vice versa*. Die student moet hierdie beweging koester, ontgin en verder voer. Klanke word sodoende in verskillende plekke in die liggaam gevind.

Somtyds kan die bewegings of klank minder word en selfs tot niks kwyn. Sulke oomblikke moet toegelaat word omdat hierdie oefening baie inspanning van die student verg. 'n Student wat werklik iets uit hierdie oefening wil baat moet hom/haarself emosioneel, totaal beskikbaar stel (Theron, 2004)”.

Hierdie oefening moet les na les herhaal word sodat die student uiteindelik daarby kan baatvind. Die student verloor ook met die tyd onnodige inhibisies. Aanvanklik kan die student kaalvoet huppel en sing. Op dié manier kom beweging en klank op 'n eenvoudige manier bymekaar uit.

### **6.2.3 Vertolking en interpretering van die teks in terme van stembenadering**

Stanislavski het verskeie vokaal- en konsonantreekse op toonskaal voorgeskryf om die stem se volle potensiaal te ontwikkel. Verder stel hy voor dat daar voor die tyd 'n analise van die teks gedoen moet word om te kyk waar die aksente en pouses moontlik effektief gebruik kan word om die subteks duidelik uit te bring. Akteurs mag nie weggevoer raak deur die eksterne struktuur van die vers of paragraaf nie. Hul mag ook nie vasgevang word in die uiterlike metrum nie, maar moet eerder op die binnerym en die subteks konsentreer (Stanislavski. 1979:240-241). Sodoende sal daar 'n balans tussen oordrewe vertolking en vertolking waar die akteur totaal weggevoer is, verkry word. Brecht was ook bemoeid daarmee om die betekenis van die teks oor te dra, maar hy kon nie afstand doen van die beginsel dat 'n akteur oor 'n goed ontwikkelde en soepel stem moes beskik nie. Hy het nooit na 'n mooi stem verwys nie, maar na 'n goed geskoolde een wat verskillende emosies kon oordra. Soos in die vorige hoofstuk genoem is, behoort die sogenaamde sanger-akteur intellektueel en tegnies te kan verwissel van prosa na versvorm, van spraak na sang en ook oor die nodige stemsterkte beskik om hoorbaar bo-oor die begeleidende musiek te kan praat. Hierdie Brechtiaanse verwagtinge is eksperimenteel uitgevoer en die uitkoms was baie geslaagd. In *Dag van die Roos* was daar 'n aantal kere waar van die sanger-akteurs bo-oor die musiek moes praat en van spraak na sang moes

verwissel binne 'n enkele gedagtegang. Hierdie kriteria het gegeld by die twee noodlot-karakters, maar veral by die verteller-figuur. Hulle wissel gedurig tussen spraak en sang (sien bylae, pp.90, 93-94) om sodoende baie belangrike teks-elemente aan die gehoor oor te dra. Die belangrikste doel van teater is uiteraard om die storie te vertel of anders gestel, om die betekenis van die teks as sulks oor te dra. Daar kan nooit weggeskrum word van die beginsel dat 'n akteur oor 'n soepel en goed ontwikkelde stem moet beskik nie.

### 6.3 DIE GEBRUIK VAN STEMMINGMUSIEK

Die twee Noodlot-karakters sowel as die Hy-karakter in *Dag van die Roos* praat soms bo-oor die begeleidingsmusiek. (Sien bylae, pp.82, 83) Die begeleiding word dan as agtergrond- of stemmingsmusiek gebruik. Dit was een van Brecht se regie-kenmerke dat hy die verhoogkunstenaars teen en/of bo-oor musiek laat praat het. Die ritme en toonhoogte wat deur die musiek weergegee is, moes of kon totaal verwerp word. Wanneer die sanger-akteur die melodie sing, behoort dit 'n grootse moment te wees. Ek het in my eksperiment wel voorgeskryf dat die performer, wanneer hy/sy bo-oor die musiek moes praat dit in *sprechtgezung*-styl (praatsang) doen, sodat hy/sy nie noodwendig die toonhoogte moes verwerp nie. (sien bylae, p.82 ) My verdere instruksies was wel om die ritme wat deur die stemmingmusiek weergegee is te verwerp.

#### 6.3.1 Die gebruik van geïmproviseerde praatsang/sprechtgezung/sprichtstimme

Die klankproduk wat vir 'n definitiewe teatrale effek gedoen is wat as 'n tussenproses van spraak en sang ontwikkel het, is praatsang. In *A history of Western music* (Grout & Palisca, 1988:852) word die term *sprechtstimme/sprechtgezung* as volg beskryf: "approximating the written pitches but keeping closely to the notated rhythm." In *Die dag van die Roos* word daar baie van *sprechtgezung* en/of *sprechtstimme* (sien bylae, pp.89, 91, 92) gebruik gemaak om as tussenfase vir spraak en sang te dien. Alle praat-sang in hierdie eksperiment is geïmproviseerd en geïnspireer deur 'n aanhaling uit Stanislavski se *My life in Art*.

"I taught the actors to speak and move like the figures in our nick-dreams or nightmares, when someone seems to whisper mysterious words in our ear –

then a pause of a broken word, a long pause and all shiver and breathe, then again a slow, broken often accented speech in a rising and falling chromatic scale. Again a pause, a silence – an unexpected whisper – the slow, monotonous movement of the shadows of the croud that stand on the floor, across the walls and the ceiling. Then suddenly a sharp sound of an opening door, the strong creaking of a hinge, the sharp unpleasant voice that one hears when one is in a fever” (Stanislavski, 1952:191).

### **6.3.2 Die gebruik van liggaamsperkussie en geluide: die ontwikkeling en gebruik van vokale verbeelding**

Soos Grotowski glo ek ook in die ontwikkeling en gebruik van vokale verbeelding. Omdat daar nie noodwendig 'n kitsproses daarvoor is nie, het ek 'n paar repetisies daaraan gewy. Hy het voorgestel dat die kunstenaars meganiese en natuurlike klanke soos motorenjins en diere namaak. Hierdie tipe klanke moes eers nageboots word en dan kon dieselfde klank net so ter verryking van die voorgeskrewe teks gebruik word. Grotowski se King-Kong-oefening sowel as ander klanknabootsingsoefeninge is met die studente gedoen. Uiteindelik kon daar natuurlike byklanke en veral klanknabootsing by die teks van *Dag van die Roos* gevoeg word. Voorbeelde hiervan wat in die vertoning gebruik is, is die maak van suisgeluide tydens die sing van *Die Veldwindliedjie* (sien bylae, pp. 83-84) deur die noodlotskarakters. Ander klanke wat perkussief gebruik was, was die metrumatiese tikgeluid van die tikmasjien op maat van musiek, die omroer van 'n koppie tee en die tik op die rant van die koppie. (sien bylae, pp. 82, 83)

### **6.4 DIE GEBRUIK VAN BEWEGING**

Na aanleiding van vorige bevindings besef ek dat beweging (fisieke ingesteldheid) en die produksie van klank hand aan hand loop. Die gebruik van die Alexandertegniek is direk verbind met Roy Hart se uitgangspunt ten opsigte van stemproduksie, omdat fisieke betrokkenheid in noue verband met die vokale ontwikkelingsproses staan. Fisieke bewegings wat die produksie van spesifieke klanke ondersteun, is onder andere: spring, hop, die uitskud van die liggaam, die buiging van die knieë, strekking van die ruggraat en die vorentoe- en agtertoe-beweging van die pelvis. Tydens die repetisieproses sowel as in die produksie self, is daar baie van fisieke beweging

gebruik gemaak, veral bewegings wat as stimulus kon dien vir die tipe klank wat die regisseur van die kunstenaar verwag het. 'n Sprekende voorbeeld hiervan is dat die Hy-karakter herstel en weer regop kom na 'n spinale afrol "roll down" en dan vir die eerste maal sing. (Sien bylae, p. 81) Die karakter van die jong seun sing ook sy koloratuur-gedeelte al huppelende. (Sien bylae, p. 82) Bewegings is ook soms bloot gebruik om die regte sensasie vir gedeeltes van melodieë te kry, bv. wanneer Alta *Vaalvalk* sing. Sy draai fisies stadig in die rondte wanneer sy die gedeelte van '...soos hy draai, soos hy draai' sing. (Sien bylae, p. 83) Hierdie aksie word uitgevoer om fyner nuanses in die vertolking en uiteindelik die klankproduk te bring.

## **6.5 SAMEVATTING**

Deur middel van uitdagende stemoefeninge wat die teaterkunstenaar se instrument tot die uiterstes uitdaag, kom 'n professionele stemgebruiker in aanraking met sy/haar volle potensiaal en kan sodoende nie net 'n volwaardige karakter op die verhoog skep nie, maar ook vir hom-/haarself. Die stemfundi, Roy Hart, was (soos reeds vermeld) oortuig daarvan dat die lewende wese deur sy stem gevorm word n.a.v. Alfred Wolfsohn se siening dat die menslike stem die uitdrukking van 'n individu se persoonlikheid is, en dat die stem bykans alle aspekte daarvan kan help ontwikkel. Hy het geglo dat 'n akteur emosie d.m.v. klank moes weergee. Al hierdie filosofieë het bygedra tot die stemproduksie-eksperiment, *Dag van die Roos*.

## **HOOFSTUK 7**

### **SAMEVATTING EN GEVOLGTREKKINGS**

Die doel van hierdie studie was om 'n ondersoek te doen na die fisiologiese meganisme wat klank- en/of stemproduksie tot gevolg het en om die natuurwetmatigheid van hierdie proses te ondersoek. Die omskakeling van hierdie klank na verstaanbare spraak- en sangklank is ook ondersoek. Ter omskrywing van hierdie klankproduksieproses het ek n.a.v. verskeie teoretiese benaderings die stemmeganisme in vier klankproduserende elemente verdeel, nl. 'n energiebron, 'n vibrator, 'n resonator en die artikulasiemeganisme. Hiermee saam is inligting oor die fisika van klank ingewin om saam met die fisiologiese aspek van die stem die idee van klank, maar veral vokale klank, te verklaar.

In hoofstuk 2 is daar gefokus op die suiwer fisiologiese aspekte van die stem. Dit is baie belangrik om vanuit 'n grondige kennis hiervan te beweeg na meer esoteriese benaderings. In hoofstukke 3 en 4 is die bron van klankproduksie, naamlik asemhaling deeglik ondersoek, en uiteindelik artikulasie, projeksie en resonansie wat verantwoordelik is vir die hoorbaarheid en verstaanbaarheid van klanke wat geproduseer is.

Om te kan bepaal wat van die stem in teaterverband verwag word, is navorsing gedoen oor toonaangewende regisseurs uit die verlede se opinies oor die gebruik van die menslike stem in die teater. 'n Klankproduksie-eksperiment in die vorm van 'n teaterproduksie (wat gefokus is op die uitdaging van die menslike stem) is gedoen. Die aanbieding daarvan was hoofsaaklik geskoei op die uitgangspunte van die regisseurs wat in die vorige hoofstuk bespreek is.

**Na aanleiding van die doelwitte van hierdie studie is tot die volgende gevolgtrekkings gekom:**

- Die konsep van klank en die omskrywing daarvan is 'n deurdagte wetenskap; hoofsaaklik omdat die proses van verbale kommunikasie en/of geluidmaking nie visueel waarneembaar is nie, maar slegs ouditief. Die stem word wel aangewend as



die belangrikste ouditiewe kommunikasiemiddel aangesien dit as instrument tot spraak, sang en betekenisvolle geluid aangewend kan word.

- Die opwekking van energie om klank te produseer, die versterking van hierdie klank en die omskakeling hiervan tot verstaanbare sang- en spraakklanke moet as 'n eenheid gesien word om te verseker dat die klankapparaat suksesvol aangewend word om goeie klankproduksie te verseker.
- Groot veranderinge het gedurende die twintigste eeu in die ideaal van die menslike stem (binne teatrale gebruiksverband) ontstaan. Nuwe benaderings tot die gebruik van die stem, liggaam, en die aanwending van teks is sigbaar in die werk van Stanislavski, Brecht, Artaud, Hart, Grotowski en Brook. Hul ideologieë het uitkoms gegee aan meer as een benadering tot toneelspel en vokale voordrag.

**Uit die ondersoek kan ook verdere gevolgtrekkings gemaak word.**

- Die gebruik van die Alexander-tegniek voorkom spanningspatrone waarbinne hulle vasgevang. Dit is dus noodsaaklik om kennis te dra van die wisselwerking tussen die stem en die liggaam (wat hierdie instrument huisves). Stemprobleme wat verband hou met 'n oneffektiewe asemhalingsmetode en liggaamshouding vir klankproduksie kan sodoende voorkom word.
- Die hele liggaam dien as't ware as klankversterkingsapparaat, hoewel die belangrikste resonators in die bors en kop geleë is. Hoe meer resonators inspan kan word, hoe helderder sal die klank wees wat geproduseer word, en hoe makliker sal projek-sie plaasvind. Kragtige artikulasie is belangrik wanneer die basiese klank in verstaanbare klanke omgeskakel word. Die aktiewe bewustheid van die beweeglike artikulare wat verantwoordelik is vir hierdie omskakeling versterk die produksie van verstaanbare en hoorbare klank.
- Klankproduksie is 'n dinamiese proses wat natuurwetmatig behoort te geskied om effektief te wees. Hierdie proses begin by inaseming wat gevolg word deur

uitaseming, sodat fonering kan plaasvind, maar sonder resonansie sal die klank wat geproduseer word dof wees en nie goed dra nie.

- Spraak en sang gebruik presies dieselfde apparaat en produseer klank op dieselfde manier, behalwe dat sang oor die algemeen meer op langer vokale en gedikteerde ritmiese patrone konsentreer.
- Alle klanke wat in die teater aangewend word hoef nie van esteties-bevredigende kwaliteit te wees nie, maar moet aan die eise van die teks en die verwagtinge van die regisseur voldoen.

Die fisiologiese meganisme wat stemproduksie tot gevolg het behoort dus met die nodige kennis en kreatiwiteit benader te word om die dinamiese proses van die voortbrenging van klank optimaal te laat plaasvind.

### **Moontlike verdere navorsing**

- 'n Moontlikheid vir verdere navorsing is om 'n empiriese ondersoek te doen of daar 'n definitiewe verband tussen 'n grondige fisiologiese kennis van die stem en die produksie van klank is. Is dit dus belangrik vir professionele stemkunstenaars (akteurs, sangers en sanger-akteurs) en pedagoë om deeglik kennis te neem van die fisiologiese samestelling van die stem as vokale instrument?

**BYLAE**  
**DAG VAN DIE ROOS**

Oorspronklike verhaal deur Jan Rabie. Verwerk vir die verhoog deur Niël Rademan.

Dramatis personae

Hy: Jong man waaroor die intrige handel. Vyf-en-twintig jaar oud. Geklee soos 'n tipe vrygeestelike visserman.

Verteller: Ou weergawe van die jong man. Sewentig jaar oud. Geklee in 'n wit pak klere met rooi krawat.

Alta: Jong meisie. Twintig jaar oud. Geklee in 'n ligblou wasige rok.

Noodlot een: Dien saam met ou man as vertelinstansies. Alomteenwoordig. Tydlose ouderdom. Effens goties geklee.

Noodlot twee: Dieselfde kriteria as bogenoemde geld hier.

Jong seun: Sopraan (koloratuur kwaliteite). Broekrol. Tien jaar oud. Kinderlik geklee.

Begeleiding/Orkes

Klavier een: Begeleiding van kunsliedere.

Klavier twee: Improvisatoriese begeleiding van praatsang/*sprechtgezang* gedeeltes asook die skep van stemmingsmusiek tydens gewone spraakbeurte.

(DIE STEL IS MINIMALISTIES. TIEN TELEVISIESKERMS OP VERSKILLENDE HOOGTES GESITUEER, WORD OP SWART PILARE GEPLAAS. DIESELFDE BEELD VAN BRANDERS WAT EB EN DY WORD GESPEEL MET BYKLANKE VAN DIE SEE WAT DEUR DIE SANGER-AKTEURS SELF GEMAAK WORD.

AAN DIE LINKERKANT VAN DIE VERHOOG IS 'N GEMAKLIKE OUTYDSE KANTOORSTOEL MET 'N TAFELTJIE EN 'N TIKMASJEN. SOOS WAT DIE VERTELLER DIE STORIE VERTEL EN/OF SY *MEMOIRS* NEERPEN, WORD DIE TEKS OP DIE MUUR GEPROJEKTEER D.M.V. DIE GEBRUIK VAN 'N VIDEOPROJEKTOR. HIERDIE BEELD WORD REGDEUR DIE HELE STUK GEBRUIK OM OP 'N MULTIMEDIA MANIER DIE MILIEU AAN TE DUI EN DEUR TE VOER. SOOS DIE STUK AANGAAN, WORD AL HOE MEER TEKS BYGEOVOEG.

AAN DIE BEGIN IS DIE SANGER-AKTEURS SOOS MARIONETTE ORALS OOR DIE VERHOOG GEPLAAS. HULLE MAAK NOU EN DAN 'N BEWEGING TYDENS DIE SPEEL VAN DIE OUVERTURE. DIE NOODLOT-KARAKTERS WORD SÓ GEPLAAS DAT DIT DUIDELIK BLYK DAT HUL IN BEHEER VAN DIE ANDER HOOFKARAKTERS IS. DIE DEURVOERING VAN DIE MARIONET-IDEE WORD AAN DIE REGISSEUR SE EIE INISIATIEF OORGELAAT.

AS 'N TIPE OVERTURE EN/OF STEMMINGSLIED WORD *LE SPECTRE DE ROSE* VAN BERLIOZ DEUR KLAVIER EN DWARSFLUIT (I.P.V. STEM) UITGEOVOER.

*Die Roos* (Hartman.1989:244) (groepsang)

(IMPROVISASIE OP KLAVIER TWEE DIREK NA OPGEDEELDE GROEPSANG VAN *DIE ROOS*) 'KLAVIER TWEE' IMPROVISEER NA ELKE LIED OP DIE LAASTE HARMONIE OM MUSIEKALE VOORBEREIDING TE TREF SOWEL AS STEMMINGSMUSIEK TE SKEP VIR DIE VOLGENDE SANGER-AKTEUR SE SPRAAK- OF *SPRECHTGEZANG*-BEURT.

HY STAAN IN 'N ROLL DOWN-POSISIE EN KOM STADIG EN PERFEEK REGOP.

Hy: (improvisasie *sprechtgevang*) Altyd bly sy by andere.

Verteller: (praat bo-oor begeleidingsmusiek) Hy het met woede by die skuite in die meue se gier en maal gestaan en dink, en toe onmiddellik daarna; - so 'n verligting dat sy hart woes begin hamer het.

(JONG SEUN BRING HUPPELEND 'N KORAALTAKKIE WAARMEE HY ALTA TERG EN SONDER OM DIT AAN HAAR TE GEE WEGHARDLOOP WYL HY SPEELSE KOLORATUUR LOPIES IMPROVISEER SAAM MET GEÏMPROVISEERDE BEGELYDING EN 'N PERKUSSIEWE GETIK OP DIE TIKMASJIEN DEUR DIE VERTELLER. TERWYL DIT GEBEUR STAP DIE KARAKTER "HY" STADIG DIE VERTE IN.)

Verteller: (improvisasie *sprechtgezang*) Hy het steeds verder in die brandergebruise in die blits van die son op die golwe geloop, en steeds gedink dat as hy haar iets gee hy nie dit sal terugneem nie.

ROOS ONDERSTEBE GEHANG IN DRAAD HOK. NOODLOT EEN EN TWEE STOOT DIE HOK IN. (verwissel van spraak na sang binne 'n enkele gedagtegang)

Noodlot een: (improvisasie *sprechtgezang*) Dit was roerloos warm in die stofstraatjie tussen krom melkhoute en rooikransbosse.

Noodlot twee: (improvisasie *sprechtgezang*) Eenmaal was die lug so soel en soet van geur dat hy onnosel gaan staan het om na die rose agter die heining te kyk.

VROUESTEMME WORD VAN VER AF GEHOOR EN KOM AL NADER. NOODLOT EEN EN TWEE STAP SAAM MET ALTA VERBY DIE HY-KARAKTER WAT PLAT SIT.

Noodlot Een, Twee en Alta: *Die Veldwindjie* (di Ravelli in Hartman. 1984:2)  
(improvisasie-neurie rondom die oorspronklike wysie)

Hy: (improviseer 'n melodielyn bo-oor die vroue se neurietrio)

DIE NOODLOTPAAR VRIES. ALTA DRAAI BY TYE FISIES IN DIE RONDTE OM DIE REGTE SENSASIE VIR DIE GEWENSTE PRODUKSIE VAN KLANK TE VERKRY.

Alta: (sang) *Vaalvalk* (Louw. 1947:1)

Hy: (huilend-pratend) Hoe kan sy dit nie weet nie, hoe kan sy dit nie sê nie. (herhaal eksperimentierend tot die klank uitsterf wanneer die verteller begin praat)

HY HET OPGESPRING EN NA DIE ROOS GEGAAN

VERTELLER: (sang) *Gee my* (Marais in Hartman. 1984:7)

VERTELLER: (spraak bo-oor begeleiding) Daar was niemand in die lang doodwit gang van die straatjie toe hy deur die draad geklim en een van donkerste rooies gepluk het nie.

HY MERK DAT DIE DAMES VAN DIE VERTE AF AAN DIE NADERKOM IS. HY VOEL BAIE SKAAM EN LOS DIE ROOS NET DAAR. OMDAT HY BANG WAS DAT EEN VAN DIE ANDER MEISIES DIT SOU NEEM SKRYF HY MET SY VINGER IN DIE SAND: "VIR ALTA". HY SPRING WEG EN MAAK OF HY SKULPE OPTEL. (SOOS HY KAMSTIG IN DIE SAND SKRYF, VERSKYN DIE TEKS NATUURLIK TEEN DIE MUUR SOOS DIE VERTELLER SY STORIE TIK.)

DIE VERTELLER ROER 'N KOPPIE TEE WAT DIE HEELTYD NOG LANGS HOM STAAN EN TIK DIE EERSTE GEDEELTE VAN *DIE VELDWINDLIEDJIE* SE RITME MET SY TEELEPEL OP DIE RAND VAN DIE KOPPIE UIT.

Noodlot Een, Twee en Alta: *Die Veldwindjie* (di Ravelli in Hartman. 1984:2) (maak natuurlike byklanke - klanknaboosend van die wind - improvisasie-

neurie uiteindelik rondom die oorspronklike wysie terwyl Alta aanhou met die windgeluide)

VERTELLER: Hy het die flarde van hul hoë sopraanstemme soos hulle 'n liedjie loop en sing, bo die branders gehoor.

Hy: *Die Veldwindjie* (di Ravelli in Hartman. 1984:2) (sing die regte werk bo-oor die vroue neurietrio van klank en geluid)

VERTELLER EN HY ROL GELYKTYDIG HUL BROEKSPYPE OP. DIE MEISIES NADER DIE ROOS. MEIS HOU OP MET SING. DIE VRIENDINNE BUK EERSTE DAN SY. AL DIE DAMES KYK VIR HOM.

NOODLOTPAAR: (sang) *Kom vannag in my drome.* (Hartman in Hartman. 1984:58)

HY LOOP ONGEMERK AL DIEPER DIE SEE/TUSSEN DIE TELLEVISIESKERMS MET DIE SEEBEELD IN.

VERTELLER: (spraak) Hy het blindelings al dieper ingeloop. 'n Groen golf het langs sy bene opgeswel en 'n wit kam gelig om hom tot by sy heupe nat te slaan.

HY DRAAI NA 'N RUK OM EN SIEN DAT DIE MEISIES WEGLOOP EN DIE ROOS OP DIE SAND GELAAT HET.

HY: (sang) *Grense* (de Villiers in Hartman. 1984:54)

HY: (praat-sing) As Alta miskien in diep branders kom en smekend om hulp roep sal ek my rug op haar draai en gaan skulpe optel.

VERTELLER: (spraak) Hy het met smart gedink oor die koue wit gesig wat sy dan sou hê.

ALTA BEWEEG NA DIE HY-KARAKTER TOE.

ALTA: Ek wil net vir jou sê dat ek terug gegaan het om jou roos te gaan haal.  
(sang) *Eis van die vonk* (Fagen in Hartman. 1984:35)

HY STAAR VIR HAAR EN STAAN 'N OOMBLIK VERSTAR. SY Oë OP DIE GROND.

HY: (spraak) Ek is bly, Alta.

ALTA: En ja, dis al wat ek wou gesê het.

SY HARDLOOP WEG WYL DIE VERTELLER BEGIN PRAAT-SING.

VERTELLER: (praat-sang) Daardie lout somernag het hy ure onder die sterre langs die rustig-dreunende see geloop en terwyl hy telkens onbewus terugdraai na die plek waar sy teruggekeer het om sy roos te gaan haal, alles weer van vooraf oor onthou.

HY: (praat-sing saam met die laaste sinsdeel van die vorige spreker)  
...alles weer van vooraf onthou

NOODLOTPAAR: (duet, sang) *Wys my die plek* (Fagan in Hartman. 1984:26)

TYDENS DIE LIED TREE DIE IDEE DAT DIE NOODLOT DIE MENS SOOS MARIONETTE BEHEER (IN DIE FISIEKE BEWEGINGS VAN DIE VERHOOG-KUNSTENAARS) WEER STERK NA VORE.

'HY' LOOP STADIG DIE SEE IN.

VERTELLER: (sang) *Ons het mekaar gegroet* (Engela in Hartman. 1984:67)



KLAVIER TWEE IMPROVISEER VOORT OP DIE LAASTE HARMONIE VAN DIE VORIGE LIED WYL DIE KARAKTER PRAAT.

VERTELLER: Ek het die koel brusing van die branders ingebuur wyl my lyf my gebrand het van geluk. In die donker geweld van die golwe het ek juigend geroep en die soutbitter water gespoeg uit my roekelose mond. (kyk af en tik verder)

DIE INLEIDING VAN *VREEMDE LIEFDE* BEGIN TE SPEEL EN DIE SANGER AKTEUR MOET GOED GEPROJEKTEERD BO-OOR DIE MUSIEK HOORBAAR WEES

VERTELLER: (praat met aan gehoor en wissel daarna direk na sang asof in een gedagtegang) Hy het gevoel hy worstel met iets veel meer as net die see, die wilde trots van sy lyf beur teen 'n vyand so magtig en heerlik en donker-onbekend soos my eie lewe self.

VERTELLER: (sang) *Vreemde liefde* (Du Plessis. 2000:3)

ENSEMBLE: (GROEPSPRAAK WAT OORGAAN IN IMPROVISASIE WAT OORGAAN IN DIE OORSPRONKLIK MUSIKALE WERK)  
*Ek het gedink* (Grové in Hartman. 1984:94)

ALTA: (sang) *Koud is die wind* (Louw. 1947:6)  
DIT WORD AS 'N FINALE LAMENT GESING.

DIE VERTELLER STERF IN SY STOEL. ALTA KRIMP INEEN EN STERF STADIG AAN DIE EINDE VAN DIE LIED.

LIGTE DOOF STADIG UIT.

## BIBLIOGRAFIE

Alexander, F.M. 1921. *The use of the self*. Dutton. New York:E.P.

Anderson, V.A. 1977. *Training the Speaking Voice*. Third ed. London. Toronto  
Oxford University Press.

Armhold, A. 1963. *Singing: Based on Irrefragible Laws*. Kaapstad. Tafelberg.

Artaud, A. 1970. *The theatre and its Double*. trans. M.C. Richards. Londen. Calder and  
Boyers.

Baker, G.R. 1995. *Towards a dinamic voice approach evolving from from leading voice  
and movement theorists*. M.A.Thesis - University of Stellenbosch.

Benedetti, J. 1982. *Stanislavski: An Introduction*. New York. Theatre Arts Books.

Berry, C. 1973. *Voice and the actor*. London. Harrap.

Berry, C. 1975. *Your voice and how to use it successfully*. London. Redwood Burn Ltd.

Botha, T. [et al.]. 1998. *Dinamiese Biologie*. Eerste uitgawe. Kaapstad. Kagiso  
uitgewers.

Bozzoli, G. 1992. *Hear! hear! or practical acoustics for actors and producers*.  
Randburg. RBE Publishers.

Bradbey, D., Thomas, p. And Pickering, K. 1983. *Studying Drama*. London. Croom  
Helm.

Brecht, B. 1949. *A new technique of acting*. Trans. Eris Bentley, *Theatre Arts.*, April  
1949, and cited in *Actors on Acting*, ed. T.Cole and H.K.Chinoy.

Brecht, B. 1979. *Brecht on Theatre: The development of an Aesthetic*. J.Willett (trans. and ed.) London. Eyre Methuen.

Brennan, R. 1996. *The Alexander Technique Manuel*. London. Eddison Sodd Editions Limited.

Broad, D. 1973. *Phonation*. (In Minifie, F., Hixon, T., Williams, F. ed. Normal aspects of speech, hearing, and language. P127-168)

Brook, P. 1968. *The Empty Space*. London. Penguin.

Bunch, M. 1995. *Dynamics of the singing voice*. Vienna. Springer-Verlag.

Cook, O. 1985. Programme notes to 'Not so much a Concert – More a way of voice', Stockholm City Theatre, Desember.

Christy, V.A. 1972. *Expressive singing. Volume One. Basic Priciples*. Dubuque, Iowa. WM. C. Brown Company Publishers.

Christy, V.A. 1974. *Expressive singing. Volume One. Basic Priciples*. 3<sup>rd</sup> edition. Dubuque, Iowa. WM. C. Brown Company Publishers.

Chance, J. 1998. *Thorson's Principles of Alexander Technique*. London. Harper Collins Publishers.

Coppins, A. & Sanders, V. 1984. World Book Encyclopedia. Vol.18. Chicago. World Book, Inc.

Daniloff, R. *Normal articulation prosesses in Minifie, F [et al.] Normal aspects of speech, hearing and language*. P169 – 210.

De Villiers, M. 1967. *Afrikaanse klakleer*. Kaapstad. A.A. Balkema.

Derrida, J. 1978. *Writings and difference*. Great Britain. Routledge and Kegan Paul.

Du Toit, J.J. du P, van Rensburg, A.G, du Toit, J.H, Botha, J, Volschenk, B, van der Westhuizen, H.C, de Kock, D, Niebur, G.A. 1990. *Senior Biologie Standerd 10*. Nasou Bpk. Kaapstad.

Fourie, M.J. 1986. 'n Ondersoek na sangpedagogiek met besondere verwysing na Schubert-liedere as onderrig-literatuur. M.Mus.-tesis. Universiteit van Stellenbosch.

Fuchs, V. 1963. *The Art of singing and voice technique*. Hersiene uitgawe. London. (?)

Greene, M.C.L. 1964. *The voice and its disorders*. 3<sup>rd</sup> ed. Philadelphia. Lippincott.

Gray, G & Wise, C. 1959. *The basis of speech*. 3<sup>rd</sup> ed. New York. Harpers.

Grotowski, J. 1991. *Towards a Poor Theatre*. Great Britain. Methuen Drama.

Hahner, J., Sokoloff, M. & Salisch, S. 1990. *Speaking clearly: improving voice and diction*. 3<sup>rd</sup> ed. McGraw Hill. New York.

Horner, A.M. *Movement, Voice and Speech*. Great Britain. Methuen & Co. Ltd.

Hudson, B. 2002. *The effects of The Alexander Technique on the Respiratory System of the singer/Actor. Part 1: F.M. Alexander and Concepts of His Technique That Affect Respiration in Singer/Actors*. Journal of Singing. Vol.59, Issue 1 (September/October) p. 9-17.

Hudson, B. 2002. *The effects of The on the Respiratory System of the singer/Actor. Part 2: Implications for Training Respiration in Singer/Actors Based on Concepts of the Alexander Technique*. Journal of Singing. Vol.59, Issue 1 (November/December) p.105-110.

Husler, F. en Rodd-Marling, Y. 1976. *Singing. The Physical Nature of the vocal organ.* Hersiene uitgawe. Londen. Faber and Faber Limited.

Innes, C. 1981. *Holy Theatre: Ritual and the Avant-Garde.* Brittain. Cambridge University Press.

Janse van Rensburg, P.C. 1976. *Konstantin Stanislavski as Regisseur.* Tesis (D.Litt.) - Potchefstroom Universiteit.

Jones, D.R. 1986. *Great directors at work. Stanislavski, Brecht, Kazan, Brook.* U.S.A. University of California Press.

Kaplan, H. 1971. *Anatomy and Physiology of Speech.* 2<sup>nd</sup> edition. New York. McGraw Hill.

Khambata, A.S. 1983. *The Physiology of the Voice.* In Falkner, K. *Voice.* London. Macdonald & Co.

Kruger, M. 1996. *Klasnotas: Constantin Stanislavski.* Stellenbosch. US Drukkery.

Kumiega, J. 1985. *The theatre of Grotowski.* London. Methuen.

Ladefoged, P. 1975. *A course in fonetics.* New York. Javonovich, Inc.

Le Roux, T.H. & Pienaar, P. De V. s.j. *Afrikaanse Fonetiek.* Kaapstad. Juta & Kie.

Lessac, A. 1967. *The use and training of human voice.* Second ed. New York. DBS Publications, inc.

Lessac, A. 1997. *The use and training of human voice.* Mountainview, California. London. Toronto. Mayfield Publishing Company.

Lieberman, P. & Blumstein, S. 1988. *Speech physiology, speech perception and acoustic phonetics*. Cambridge. Cambridge University Press.

Linklater, K. 1976. *Freeing the natural voice*. New York. Drama Book Publishers.

Lloyd, G. 1986. *The application of the Alexander technique to teaching and performing of singing: A case study approach*. M.Mus.-thesis. University of Stellenbosch.

Louw, C. en Potgieter, S. 1963. *Spraakopleiding vir onderwysers en studente*. Pretoria. J.L van Schaik.

Louw, C., Potgieter, S., Hugu, S. en de Kock, T. 1987. *Spraakopleiding en Opvoedkundige Drama*. Pretoria. J.L. van Schaik.

Marshall, N. 1992. *The producer and the play*. London. Macdonald Ltd.

Martin, E.A. (Red) 1993. *Mediese Woordeboek*. Kaapstad. Oxford University Press.

Martin, J. 1991. *Voice in modern Theatre*. London. Routledge.

McKenney, J.C. 1982. *The Diagnosis & Correction Vocal Faults*. Tennessee. Broadman Press. Nashville.

Morrison, M. 1991. *Clear Speech*. Great Britain. The Bath Press, Avon.

Moore, S. 1976. *The Stanislavski System: The professional training of an Actor: Digested from the teachings of Konstantin S. Stanislavski*. New York. Penguin.

Munro, M. 1993. *'n Inleiding tot stemproduksie in die teater: Die wetenskap van projeksie*. (Tesis) M.A. in Toneelpraktyk. Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys.

Odendal, F.F. red. 1997. *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaande Taal*. Midrand. Perskor.

Pardo, E. quoted in A. Carpelan, 'Roy Hart Theatre: En chochochar tad upplevelse', *Scen och salong*, no.10-11:21-30.

Perkins, W. & Kent, R. 1986. *Functional anatomy of speech, language and hearing: a primer*. Boston. Allyn and Bacon.

Proctor, D.F. 1980. *Breathing, Speech, and Song*. New York. Springer-Verlag.

Rabie, J. 2000. 21+. Goodwood, Wes-Kaap. Human & Rousseau (Edms.) Bpk.

Reid, C.L 1995. *A Dictionary of Vocal Terminology. An Analysis*. New York. Recital Publications.

Reid, C.L. 1965. *The free voice. A Guide to Natural Singing*. New York. Music house.

Rodenburg, P. 1992. *The right to speak. Working with the voice*. London. Methuen.

Rose-Evans, J. 1984. *Experimental Theatre from Stanislavski to Peter Brook*. London. Routledge and Kegan Paul.

Rubin, L.S. (ed.) 1980. *Movement for the Actor*. United States of America. New York. Drama book specialists (Publishers).

Sataloff, R.T & Titze, I.R. 1991. *Vocal health and science*. U.S.A. National Association of Teachers of Singing, Inc.

Schnitzler, H. 1954. *Truth and Consequences, or Stanislavski Misinterpreted*. Quarterly Journal of Speech. Vol.40, (April) p. 488-489.

Schechner, Richard, (ed.). 1997. *The Grotowski Sourcebook*. London and New York: Routledge.

Shakespeare, W. *The Art of Singing*. Hersiene Uitgawe. Londen s.j.

Stanislavski, K. 1940. *Teatr*. Moscow.

Stanislavski, C. 1968. *Building a Character*, trans. E.R. Hapgood. London. Methuen.

Stanislavski, C. 1952. *My life in art*. Moscow.

Stanislavski, C. 1983. *Creating a Role*, trans. E.R. Hapgood. London. Methuen.

Stoltz, C. 2000. *Die relevansie van sangtegnieke as deel van die akteur se stem- en spraakopleiding*. M.Dram-Tesis. Universiteit van Stellenbosch.

Sundberg, J. 1987. *The Science of the Singing Voice*. Illinois. Northern Illinois University Press.

Theron, M. A. 1994. *Aspekte van stemontwikkeling*. (Tesis) M.Mus. – Universiteit van Stellenbosch.

Theron, M.A. 2004. *Persoonlike onderhoud*. Stellenbosch. (Aantekeninge in besit van die navorser.)

Thurnburn, G.L. 1944. *Voice and Speech an Introduction*. London. James Nisbet and Co. Ltd.

Turner, J. 1977. *Voice and speech in Theatre*. London. The English University.

Wolfsohn, A. 1956. 19 Maart. *The Omnitone*. Time Magazine. pp.47

Wood, A. 1975. *Physics of Music*. 7<sup>th</sup> edition. London. Chapman and Hall.



Y. P. 1985. 19 April. *Midi Libre*.

### **Musiekbibliografie**

Du Plesis, I.D. getoonset deur Du Plesis, H. 2000. *Vreemde liefde*. Johannesburg. DALRO.

Hartman, A.C, de Villiers, D.I.C, Cillié, G.G, Lamprecht, C.E, Malan, J.P, Mclachlan, P, Pauw, J.J, van der Westhuizen, H.P, van den Berg, A.M. (samestellers) 1989. *FAK – Sangbundel*. Johannesburg. Feserasie van Afrikaanse Kultuurvereniginge.

Hartman, A.C. (samesteller) 1984. *FAK – kunsliedbundel*. Johannesburg. Studio Holland.

Louw, W.E.G. getoonset deur Van Wyk, A. 1947. *Vier Weemoedige liedjies*. Amsterdam. Heuweekemeijer.