

**'N HANDLEIDING TOT DIE DIDAKTIEK VAN
SANGONDERRIG
MET SPESIFIEKE VERWYSING NA
ONDERRIG VAN DIE REGISTEROORGANGE VAN DIE
MANSTEM**

PETRUS VAN HEERDEN



Werkstuk ter gedeeltelike voltoening aan die vereistes vir die graad

MAGISTER IN MUSIEK

aan die

UNIVERSITEIT VAN STELLENBOSCH

Studieleier: Acáma Fick

Verklaring

Ek, die ondergetekende, verklaar hiermee dat die werk in hierdie werkstuk 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.

Handtekening

Datum

Geldelike bystand gelewer deur die Sentrum vir Wetenskapontwikkeling (RGN, Suid-Afrika) vir hierdie navorsing word hiermee erken. Menings uitgespreek en gevolgtrekkings waartoe geraak is, is dié van die outeur en moet nie noodwendig aan die Sentrum vir Wetenskapontwikkeling toegeskryf word nie.

OPSOMMING

As voorbereiding tot die didaktiese beginsels in sangonderrig van die manstem is dit noodsaaklik dat die sangonderwyser volkome vertrouwd sal wees met die algemene pedagogiese voorvereistes vir die onderrig van sang. Elkeen van die afdelings in hoofstuk 1 regverdig eintlik 'n omvattende studie in sigself, maar hier word dit samevattend aangebied.

Hoofstuk 2 fokus hoofsaaklik op goeie aanvangsonderrig wat onontbeerlik is vir die vestiging van 'n goeie sangtegniek. Samevattend word op die noodsaaklike basiese beginsels van aanvangsonderrig gekonsentreer. Die didaktiese beginsels van aanvangsonderrig wat vanaf hierdie hoofstuk uiteengesit word, is gebaseer op beproefde metodes wat internasionaal deur verskeie beroemde leermeesters erken word. Hierdie onderrigmetodes, tesame met die nagevorsde vakliteratuur, is oor 'n tydperk van dertig jaar op empiriese wyse deur die skrywer gekondenseer tot 'n sisteem van onderrig.

Die kernfokus van hoofstuk 3 is op die stemfisiologie van die adolessente seun. Wanneer adolessensie vanaf die ouderdom van dertien tot vyftien jaar by die seun intree, vind daar groot veranderinge in die anatomies-fisiologiese struktuur van die seun se larinks plaas. Hierdie ingrypende veranderinge word teweeg gebring deur die invloed van die geslagshormone en behels fisiek sowel as psigies 'n komplekse groeifase waardeur die jong seun moet ontwikkel. Dit is belangrik dat die pedagoog deeglik vertrouwd sal wees met hierdie komplekse groeiproses. Kennis van die verskillende stemmutasiestadiums en die individuele klankkarakters daarvan is 'n belangrike voorvereiste vir die stemklassifisering wat by aanvangsonderrig plaasvind.

In hoofstuk 4 val die soeklig op die problematiek van registeroorgange by die manstem. As voorbereiding tot die onderrigproses van die registeroorgange van die manstem moet die pedagoog onderleg wees in die klassifisering van die registers van die verskillende manstemtipes. Ook moet hy ten volle vertrouwd wees met die tipiese klankideaal van die hoëregister wat van 'n professionele sanger op die internasionale verhoog verwag word. "The head register in the male singing voice is often one of the most difficult vocal adjustments to acquire and to maintain . . . A well developed operatic head register, 'Vollton der Kopfstimme', is the hall-mark [. . .] of all well-trained male singers" (Miller 1982:120). Die

verwesenliking van hierdie klankideaal wat deur *copertura*-klankgebruik in die hoëregister tot stand kom, is die kernfokus van hierdie studie. Hierdie hoofstuk konsentreer dus sterk op die klankideaal van volstem in die hoëregister versus 'n gekultiveerde falsetklank in die hoëregister.

Vir die verkryging van 'n stabiele hoëregister deur middel van die *copertura*-tegniek word in hoofstuk 5 betoog vir die toepassing van 'n didaktiese sisteem wat gebaseer is op onderrigmetodes wat beproef is deur beroemde sangers en sangpedagoë. In hoofstuk 5 is dus gekonsentreer op die tegniese skoling van die *secondo passaggio* deur middel van tegniese oefeninge en die praktiese toepassing daarvan op die standaard sangrepertorium van die manstem. Weens lengtebeperking by hierdie skripsie word daar net na enkele tegniese oefeninge en repertoriumvoorbeelde verwys.

SUMMARY

In preparation for the basic teaching in the instruction of the male singing voice, it is essential that the singing teacher becomes thoroughly familiar with the general pedagogical requirements of vocal training. Each of the sections in chapter 1 represents a wide-ranging study by itself but it will be presented in summarized form here.

Chapter 2 focus chiefly on basic beginners' instruction which is indispensable for the establishment of a sound singing technique. The teaching principles of beginners' instruction which are set out in this chapter, are based on tested methods recognized internationally by various famous teachers. These teaching methods, together with literary research on this subject, have been condensed empirically over thirty years, into a system of teaching by the writer.

The major focus of chapter 3 is on the physiology of the adolescent boy's changing voice. When adolescence sets in, from the age 13 - 15, enormous changes take place in the anatomical-physiological structure of a boy's larynx. These far-reaching changes are brought about by the influence of the sex hormones and consist of complex physical as well as psychological growth stages through which the young boy has to develop. Knowledge of the different stages in voice changes and their individual characteristics of sound are important requirements for voice classification which takes place during the formative training.

Chapter 4 focuses on the problematic nature of the transition of the register of the male voice. To prepare for the teaching process of this transition (of the male voice), the teacher should be well-qualified to be able to identify the classification of the registers of the different male voice-types. In addition, he should be totally familiar with the ideal sound typical of the upper registers which would be required from a professional singer on the international stage. "The head register in the male singing voice is often one of the most difficult vocal adjustments to acquire and to maintain . . . A well developed operatic head register, 'Vollton der Kopfstimme', is the hall-mark [. . .] of all well-trained male singers" (Miller 1982:120). The actualisation of this ideal sound which comes about through copertura-schooling of sound in the upper register is the focal point of this study. Therefore this chapter focuses

specially on the ideal sound of the full voice in the upper register versus a cultivated falsetto sound in the upper register.

Chapter 5 addresses the implementation of a didactical system by famous singers and singing teachers. Therefore in chapter 5 the focus is placed on the technical training of the secondo passaggio by presenting technical exercise and the practical application of the standard vocal repertoire of the male voice. Due to length restrictions of this dissertation, there will be reference only to some technical exercise and examples of repertoire.

DANKBETUIGING

Ek wil graag aan die volgende persone my dank betuig vir hulp, leiding en onderskraging:

- * my studieleier, Acáma Fick
- * my vriende
- * die biblioteekpersoneel van die Konservatorium
- * Theuns Rossouw vir onderskraging en rekenaarvaardigheid.

INHOUD

FIGURELYS	v
INLEIDING	1
Motivering tot hierdie studie	1
Doel van die studie	2
Omvang van studieveld	2
Metode van navorsing	2
Literatuurstudie	2

AFDELING 1

HOOFSTUK 1 PEDAGOGIESE VOORVEREISTES TEN OPSIGTE VAN SANGONDERRIG

1.1	Die menslike sangstem	4
1.2	Sangstudie aan die hand van individuele sangonderrig	5
1.3	Kenmerke van 'n goeie sangtegniek	7
1.4	Kenmerke van 'n goeie sangonderwyser	9
1.5	Kenmerke van 'n goeie sangstudent	12

HOOFSTUK 2 DIDAKTIESE BEGINSELS VAN AANVANGSONDERRIG

2.1	Inleiding	15
2.1.1	Aanvangsonderrig	15
2.2	Fase een	16
2.2.1	Inleiding	17
2.2.2	Die begrippe "menslike sangstem" en "sangtalent"	17
2.2.3	Die wesensaard en tydsduur van sangstudie	18
2.2.4	Die begrip "sangtegniek"	18

2.3	Fase twee: Bekendstelling van die basiese anatomie van die sanginstrument	20
2.4	Fase drie: Die bekendstelling van die opstel van die sanginstrument/die korrekte liggaamshouding	23
2.4.1	Inleiding	23
2.4.2	Bewusmaking van die gevoel van die groot rugspiere	25
2.4.3	Aanleer van die edel-staanposisie	26
2.4.3.1	Aansluiting van die torso met die bekkengedeelte	26
2.4.3.2	Posisie van die borskas	32
2.4.3.3	Posisie van die kop, nek en skouers	33
2.5	Fase vier: Aanleer van die asemhalingsproses vir sangers	35
2.5.1	Algemene inligting	35
2.5.2	Die asemhalingsproses vir sangers	37
2.6	Fase vyf: Aanvang van praktiese lesse	39
2.6.1	Belangrike punte waarop gelet moet word tydens die aanvangsfase van die praktiese lesse	39
2.6.2	Praktiese toepassing van die regte liggaamshouding en asemhalingsproses gedurende die sangproses	40
2.7	Fase ses: Die foneringsproses en resonansgevoel	43
2.7.1	Waar ontstaan klank?	43
2.7.2	Posisie van die larinks	44
2.7.3	Oopkeel-gevoel	45
2.7.4	Die foneringsproses: Stemaansit	45
2.7.5	Resonansgevoel	47
2.8	Fase sewe: Die artikulasieproses en die betrokkenheid van die gesigspiere by die projeksie van klank en teks	49
2.8.1	Die tong	50
2.8.2	Oopmaak van die kakebeen	52
2.9	Fase agt: Skoling van die middelregister van die manstem	52

AFDELING 2

HOOFSTUK 3 DIE MUTASIEPROSES VAN DIE SEUNSTEM

3.1	Die verskillende stadiums van ontwikkeling tot en met die volwasse manstem	55
3.1.1	Stemontwikkeling voor adolessensie	55
3.1.2	Anatomies-fisiologiese veranderinge van die seun se larinks tydens adolessensie	56
3.1.3	Verskillende stadiums van die mutasieproses	57
3.1.4	Die verskillende stemtipes van die jong manstem	58

HOOFSTUK 4 BELANGRIKE ASPEKTE BY ONDERRIG VAN DIE REGISTEROORGANGE VAN DIE MANSTEM

4.1	Die verskynsel van registers by die manstem	62
4.2	Klassifisering van die registers van die manstem	64
4.2.1	Laeregister: spraakregister	65
4.2.2	Eerste registeroorgangspunt: <i>primo passaggio</i>	65
4.2.3	Middelregister: <i>zona di passaggio</i>	65
4.2.4	Kopregister, hoëregister: <i>secondo passaggio</i>	66
4.2.5	Falsetregister	67
4.2.6	Gromregister: <i>Strohbass</i> op Duits	68
4.3	Falsetklank versus volstem in die hoëregister	69
4.4	Uitsprake insake falsetklank deur navorsers en sangers	70
4.5	Bespreking van die term stemdekking (<i>Copertura, Covering, Stimmdeckung</i>)	72
4.6	Die geskiedkundige oorsprong van die <i>Copertura</i>-klankgebruik	73
4.7	Verskille tussen die wit, oop toonkwaliteit in teenstelling met die ronder, warmer toonkwaliteit	75
4.8	Navorsers se bevindinge oor die <i>Copertura</i>-klankideaal	75

4.9	Fisiologiese ontleding van die stembandaksie in die <i>Copertura</i>-klankgebruik	77
HOOFSTUK 5	DIDAKTIESE BEGINSELS VAN DIE REGISTER-OORGANGPROSES	
5.1	Tegniese beginsels vir die onderrig van die <i>Copertura</i>-tegniek by die <i>secondo passaggio</i>	79
5.2	Beskrywing van die term verankerde klank (liggaamsverbinde stem)	81
5.3	Die proses van vokaalmodifikasie in 'n stygende toonleer (<i>copertura</i>)	82
5.4	Praktiese onderrig van die <i>secondo passaggio</i>	84
5.4.1	Oefening 1	84
5.4.2	Oefening 2	87
5.4.3	Oefening 3	89
5.5	Voorbeelde van standaard repertorium vir die manstem met betrekking tot die <i>Copertura</i>-klankideaal in die hoëregister	90
5.5.1	Voorbeelde uit die tenoor-repertorium	91
5.5.2	Voorbeelde uit die bariton-repertorium	95
5.5.3	Voorbeelde uit die bas-repertorium	98
	SLOTBESKOUING EN AANBEVELINGS	101
	BRONNELYS	104
	DISKOGRAFIE	107
	BYLAE A: REPERTORIUMVOORBEELDE	108
	BYLAE B: VOKAALSIMBOLE VAN DIE INTERNASIONALE FONETIESE ALFABET	109

FIGURELYS

	Bladsy	
Figuur 1	Skets van die basiese anatomie van die sanginstrument	20
Figuur 2	Verankering van die larinks	21
Figuur 3	Deursnit van larinks met stembande oop	21
Figuur 4	Deursnit van larinks met stemband geslote	22
Figuur 5	Beweging van larinks wanneer krikoteroïde spiere saamtrek en stembande in lengte strek	22
Figuur 6	Gravitasielyn van skelet in staande posisie	24
Figuur 7	Aansig van groot rugspiere	25
Figuur 8	Die verkeerde en regte aansluiting van die torso met die bekken	27
Figuur 9	Verlenging van die ruggraat vir optimale houding	29
Figuur 10	Diagonale strekking tussen die borsbeen en sacrum	32
Figuur 11	Nek-retraksie	34
Figuur 12	Diafragma	36
Figuur 13	Die beweging van die diafragma gedurende die inasem-proses	37
Figuur 14	Die foneringsproses en resonansgevoel	43
Figuur 15	Beweging van skildkraakbeen op ringkraakbeen vir stembandstrekking	45
Figuur 16	Verskillende posisies van stemplasing	48
Figuur 17	Verskillende posisies van die tong	51
Figuur 18	Skematiese indeling van die registers van die manstem	64
Figuur 19	Skematiese voorstelling van die spieraksie in die larinks by die <i>Copertura</i> -tegniek	77
Figuur 20	Die modifikasie van vokale	82

INLEIDING

MOTIVERING TOT HIERDIE STUDIE

Weens verskille in die anatomies-fisiologiese struktuur van die man- en vrouesangstem,¹ bestaan daar 'n duidelike differensiasie in die pedagogiese benadering tot die onderrigmetodes vir hierdie twee stemgroepe. Die skrywer het in sy onderrigstudio, en in die algemeen, 'n leemte geïdentifiseer in didaktiese vakliteratuur wat fokus op onderrigstelsels van die probleemgebiede by die manstem, met spesifieke verwysing na die skoling van die registeroorgange. Sangonderrig van die manstem word dus as meer kompleks beskou en daarom word in hierdie studie uitsluitlik daarop gekonsentreer.

Die nuutste navorsingsliteratuur op hierdie gebied (veral uit die VSA) dui ontseggelik daarop dat daar sedert die sestigerjare 'n duidelike klemverskuiwing voorkom na sangonderrig geskoei op wetenskaplik gefundeerde onderrigmetodes,² in teenstelling met vroeë metodes van akoesties nagebootsde klankideale. Hierdie vakliteratuur, na aanleiding van navorsing in die sogenaamde "Voice Laboratories" in die VSA, is vandag onontbeerlik vir enige sangpedagoog wat op sy/haar³ vakgebied ten volle onderleg wil wees.

Die aspirant-sangonderwyser behoort ten volle onderleg te wees in die pedagogiese voorvereistes ten opsigte van sangonderrig. Die studie lê klem op die didaktiese beginsels van aanvangsonderrig en die verskillende vorderingstadiums van sangonderrig van die manstem.

¹ Vergelyk Titze (1991).

² Intensiewe wetenskaplike navorsing word vandag in stemlaboratoriums in die VSA gedoen oor die sangprosesse van die sangstem. Spektrografiese ontledings word van die sangstemme van huidige en voormalige beroemde sangers gemaak. Deur middel van hierdie ontledings kan presies vasgestel word watter natuurlike fisiologiese en akoestiese prosesse verantwoordelik is vir die voortbring van die optimale klankideaal van die sangstem.

³ Die skrywer verkies om die manlike vorm van "hy" i.p.v. "hy/sy" te gebruik.

DOEL VAN DIE STUDIE

Die doel van hierdie studie is om 'n praktykgerigte handleiding in Afrikaans vir studente, pedagoë en sangers daar te stel, wat 'n bydrae sal lewer tot die doeltreffende didaktiek van sangonderrig met spesifieke verwysing na sangonderrig van die manstem.

OMVANG VAN DIE STUDIEVELD

Vir die doel van hierdie Magisterstudie wat 'n skripsie vereis wat veertig persent gewig van die totale prestasiepunt dra, word die studieveld afgebaken tot die volgende probleemgebiede:

Pedagogiese voorvereistes ten opsigte van sangonderrig.

Didaktiese beginsels van aanvangsonderrig.

Die mutasieproses van die seunstem.

Belangrike aspekte by onderrig van die registeroorgange van die manstem.

Didaktiese beginsels van die registeroorgangproses.

METODE VAN NAVORSING

Vanweë die skrywer se eie professie as pedagoog en sanger, is die navorsingsmetode hoofsaaklik vanuit die pragma. Hierdie ervarings-gebaseerde metode is gerugsteun deur die lees en navorsing van literatuur oor die sangstem. Verder is daar met pedagoë en professionele sangers op nasionale en internasionale gebied in gesprek getree oor die probleemgebiede wat in hierdie studie nagevors word.

LITERATUURSTUDIE

Die skrywer het in sy navorsing 'n verskeidenheid vakliteratuur hanteer waarin daar breedvoerig gekonsentreer word op die fisiologie, die anatomie en die verskillende sangprosesse van die sangstem. Oor verskillende onderrigstelsels en die metodiese toepassing daarvan in die sangdidaktiese praktyk bestaan daar geen noemenswaardige

vakliteratuur nie. Historiese inligting oor die Ou Italiaanse, Duitse en Franse Sangskole bestaan wel, maar geen inligting oor die didaktiese skolingsprosesse van die verskillende aspekte van die stem is direk aangeteken nie. Sedert die ontstaan van Stemplaboratoriums in die VSA in die tagtigerjare, het daar vakliteratuur verskyn waarin daar deur middel van wetenskaplike navorsing presies vasgestel is hoe die sangstem as "vrye instrument" moet en kan funksioneer. Hedendaagse onderrigstelsels (veral in die VSA) is na aanleiding van hierdie navorsing dus meer wetenskaplik gefundeerd en konsentreer oor die algemeen meer op die onderrig van bewustelike, fisieke sang-sensasies. Bronne wat in hierdie handleiding vermeld word, behels hoofsaaklik die nuutste vakliteratuur uit die VSA en Duitsland.

Die skrywer verkies om sekere vakkundige uitsprake in die oorspronklike taal aan te haal, aangesien spesifieke taalkeuses wat vir sekere uitsprake gebruik word, nie geloofwaardig in 'n Afrikaanse-sangbegrip vertaal kan word nie.

AFDELING 1

<p style="text-align: center;">HOOFSTUK 1</p> <p style="text-align: center;">PEDAGOGIESE VOORVEREISTES TEN OPSIGTE VAN</p> <p style="text-align: center;">SANGONDERRIG</p>

1.1 DIE MENSLIKE SANGSTEM

Die menslike sangstem is 'n instrument wat tot uitdrukking gestimuleer word deur die krag van menslike emosie. Die sangproses is dus die medium waardeur 'n sanger sy instinktiewe gevoelsemosies deur middel van hierdie sanginstrument in die vorm van 'n musikale sangerstoon uitdruk. Bunch (1995:19) haal Steiner aan: "When a human being brings forth a tone or a sound, his whole organism is actually involved, and what takes place in the song . . . is only the final culmination of what goes on within the entire human being." Feitlik elke sangstudent met 'n natuurlike aanleg vir sang het 'n instinktiewe aanvoeling vir hierdie uitdrukkingsproses.

Die totale sanginstrument, die fisieke¹ liggaam, bestaan uit 'n samestelling van menigvuldige spiere en spiergroepe. Die onafhanklike werking van hierdie spiere stel nie die sanginstrument daar nie; alleenlik die totale harmoniese werking daarvan kan die instrument as 'n eenheid laat funksioneer. Hierdie harmoniese werking bestaan uit 'n kringloop wat soos volg verloop:

- * 'n Stimulus van motoriese sensuïmpulse vanaf die brein aktiveer die asemhalingsorgane (longe, diafragma, rugspiere, ribbekas, maagspiere) en bring die asem (lugstroom) in direkte kontak met die larinks.

¹ Die "fisieke" liggaam: 'n tasbare entiteit. Die mens in totaliteit: 'n psigo-"fisiese" wese.

- * Die larinks word deur sterk spiere na onder, na bo en sywaarts veranker. Terselfdertyd het binne in die larinks 'n aaneenskakeling van verskillende prosesse plaasgevind. Die stembande¹ word in die breedte geaktiveer, in die lengte gestrek, teen mekaar gesluit en in beweging gebring.
- * 'n Sangerstoon ontstaan wat deur klankvibrasie in die farinks, mondholte en nasale resonansholtes versterk word.

Die vokale instrument behels dus die fisieke liggaam in sy totaliteit wat eers as instrument funksioneer en 'n sangerstoon daarstel wanneer dit as fisiologiese eenheid geaktiveer word. Wanneer een van die onderskeie dele van die geheel deur 'n versteuring van enige aard belemmer word, kan dit meebring dat die hele sanginstrument in funksionele wanbalans verval. Hierdie instrument kan ten volle ontplooi word onder andere deur volgehoue fisieke gesondheid en lewensbesieling.

1.2 SANGSTUDIE AAN DIE HAND VAN INDIVIDUELE SANGONDERRIG

Die onderrig van solosang is 'n gespesialiseerde vakgebied wat alleenlik deur 'n ten volle gekwalifiseerde onderwyser en sanger beoefen mag word. Dikwels word jong belowende stemme veral op skoolvlak deur instrumentaliste of koorleiers wat nooit hierdie vakgebied bestudeer of beoefen het nie, onderrig. Onherstelbare skade word somtyds aangerig in welke geval die potensiële sanger nooit weer kan of wil sing nie. Soos die Engelse spreekwoord dit stel: "Rather no teaching than bad teaching".

McKinney (1982:13) sluit aan by bostaande waarheid en rig 'n dringende waarskuwing aan aspirant onderwysers: "When a student walks into your studio, he is entrusting you with one of his most precious possessions — his voice". Die erns van hierdie stelling behoort elke sangpedagoog voortdurend te herinner aan die groot verantwoordelikheid van sy taak.

Die geskikte ouderdom wanneer sangstudie 'n aanvang kan neem varieer van persoon tot persoon.

¹ Vir die doel van hierdie studie word die term stembande gebruik terwyl stemlippe en stemvoue ook erken word.

Daar word meestal vanaf die ouderdom van agtien jaar met intensiewe sangonderrig begin nadat die jong stem die mutasieproses¹ volledig voltooi het. 'n Verskeidenheid van faktore sal die aanvangstadium van onderrig bepaal.

Sangstudie behels die bevryding van die individuele moontlikhede van die kleinste fisieke tot die grootste psigiese talente van die sanger. Hierdie bevrydingsproses is alleen moontlik deur middel van musiek en musikale ekspressie aan die hand van 'n goeie sangtegniek. Dit wat gedurende die proses van sang onbewustelik gebeur, word oor 'n studietydperk van jare (ten minste ses tot sewe jaar) bewustelik geoefen. "Thought and muscle are schooled until instinct and reaction develop and take command. Then what was arbitrary becomes automatic" (Lamperti 1966:14). Uiteindelik word die fisieke funksie van die sangproses dus weer as gevolg van reflektiewe aksies outomaties, en moet daar altyd 'n fyn balans wees tussen bewuste tegniese kontrole en vrye instinktiewe musikale vertolking.

M. Lohmann (1943:19) beskryf sangonderrig as die terugvoer en ordening van die ongeordende funksie van die sanginstrument; die wegneem van verkeerde en ondoelmatige kragte; die inwerkingstelling van die regte, gesonde funksies, asook die ontspanning en inspanning in uitgebalanseerde verhouding van die innerlike instrument; 'n aanhoudende stryd teen die inmeng van valse kragte van binne en buite die sanginstrument.

Hierdie ordeningsproses vereis vir elke individuele sangstudent 'n sistematiese werksprogram gegrond op sy eie persoonlike sielstruktuur, liggaamsfisiek en stemindividualiteit. Daar bestaan dus geen "ideale metode" van onderrig waarvolgens hierdie ordeningsprosesse aan die student oorgedra word nie, maar wel verskeie individuele sisteme na gelang van die behoeftes van elke individu. Die onderrigwetenskap met betrekking tot die vokale natuurwette² mag alleenlik toevertrou word aan die ten volle gekwalifiseerde sangpedagoog.

¹ Mutasieproses: Kyk hoofstuk 3.

² Vokale natuurwette: Natuurwette met betrekking tot die akoestiese, fisiologiese en anatomiese aard van 'n sangerstoon.

As deel van die daaglikse roetine van sangonderrig moet daar gestrewe word na 'n balans tussen 'n goeie sangtegniek en vrye musikale ekspressie. Hierdie twee aspekte loop hand aan hand. "Learning to sing involves unification of the musicianly ear, the controlled body, and the creative intelligence, an act of artistic integration that cannot be superimposed on the singer from the outside" (Miller 1982:214).

Die stempedagoog is dus die persoon wat deur middel van pedagogiese instinkte en kennis hierdie bevrydingsproses insieer. "Only the singer can put together physical and artistic information in such a fashion that it can be personally experienced again and again (that is, be given technical expression). The work of the teacher can only be to point the way [. . .]" (Miller 1982:214). Die pedagoog is dus alleenlik in staat om deur die proses van sangonderrig die sluimerende talente van die student wakker te maak. Die student daarenteen, word deur middel van sy natuurlike sanginstink en innerlike psigiese kragte deur die proses van onderrig gelei om al die moontlikhede van sy eie instrument te ontdek en te ontwikkel.

M. Lohmann (1943:22) skryf verder: "Die Natur macht keine Sprünge." Hiermee vergelyk hy die proses van sangstudie met die geleidelike groeiproses in die natuur. Die psigo-fisiese ordeningsprosesse van die sanginstrument deur middel van tegniese ontwikkeling en musikale uitdrukking, is 'n geleidelike groeiproses wat jare duur. Selfs die mees natuurlike sangtalent¹ moet hierdie jarelange studie- en bewuswordingsproses deurloop.

1.3 KENMERKE VAN 'N GOEIE SANGTEGNIK

By die aanhoor van 'n sanger word die volgende stelling dikwels gemaak: "Hy/sy het 'n goeie sangtegniek."

Wat word verstaan onder die begrip "sangtegniek"? Wanneer 'n sanger die verskillende funksies van die werking van die sanginstrument verstaan en ervaar, ontwikkel daar 'n sterk bewuste gevoel dat sekere emosionele en skeppende gewaarwordinge die direkte resultaat is van die gekoördineerde werking van die verskillende dele van die sanginstrument.

¹ Die begrip "natuurlike sangtalent" kyk 1.5.1.

"Technique in singing consists of establishing certain modes of procedure on which one can depend. When I do this, when I sense these responses in my body, this specific sound will be the result—a sound I recognize through acoustic automonitoring" (Miller 1986:200).

Die verkryging van 'n goeie sangtegniek is vir die professionele sanger van kardinale belang. Vrye kommunikasie deur middel van sang is alleenlik moontlik in soverre tegniese vryheid van die tegniek dit sal toelaat. 'n Vrye tegniek is dus die grondslag vir optimale uitdrukking en vertolking deur middel van teks en musiek.

Richard Miller (1986:211) maak die volgende stelling: "[. . .] *there are no mysteries regarding the technical aspects of singing*¹. The teacher who regards the technical work of singing as shrouded in mystery inadvertently admits to a lack of information on the physical and acoustical nature of the vocal instrument."

'n Ideale sangtegniek behels dus jarelange gekoördineerde skoling van al die verskillende fasette van die totale sanginstrument, te wete:

- * die verkryging van 'n goeie liggaamshouding.
- * die gebalanseerde regulering van 'n goeie asembeheer (aktiveerder), geskakel met
- * die vrye, gebalanseerde werking van die vibrator (larinks) in al sy verskillende fasette, geskakel met
- * die gekompliseerde skakeling van die resonatorgedeeltes (farinks, mondholte en nasale holtes), en
- * die koördinerig van al die fonetiese artikulasieprosesse in reaksie op taalgebruik en die uitdrukking van verskillende gevoelsemosies.

Dit is belangrik dat die pedagoog met groot omsigtigheid die regte beginnersliteratuur en 'n reeks van progressiewe, sistematiese tegniese oefeninge vir die gekoördineerde ontwikkeling van al die bogenoemde aspekte kies. Daar moet egter gewaak word teen oorbeklemtoning van bepaalde tegniese aspekte wat die student kan laat verval in 'n patroon van tegniese selfanalise van elke sangerstoon wat hy voortbring. Hiermee sluit ons aan by 'n uitspraak van McKinney (1982:182): "Vocal development through vocal technique, is the result of careful and

¹ Skuinsdruk van Miller.

systematic practice of both songs and vocal exercises." Tegniese skoling van sang is dus 'n proses wat oor jare baie dissipline en deursettingsvermoë van die sangstudent en sangonderwyser vereis.

McKinney (1982:182) vergelyk die tegniese oefenprogram van 'n sanger met dié van 'n sportman wanneer hy sê:

[. . .] singing is not a natural process; it is a highly skilled art and requires highly developed muscle reflexes. Singing does not demand much muscle strength, but it does call for a high degree of muscle coordination. Just like the muscles needed for any sport, the muscles needed for singing can be trained effectively through a planned program of exercise.

1.4 KENMERKE VAN 'N GOEIE SANGONDERWYSER

Die reuse opdrag wat professionele sangonderrig aan die sangpedagoog stel, vereis dat hierdie persoon 'n ten volle gekwalifiseerde vakman van al die verskillende fasette van sangonderrig sal wees. M. Lohmann (1943:19) maak 'n baie belangrike stelling: "[. . .] wer gar die Kunst des Singens niemals selbst am eigenen Leib durchlebt hat, der schafft höchstens eine Holz- oder Blechtechnik".

Behalwe vir die hoogs gespesialiseerde vakkennis van die menslike sangstem en die musikaal-psigiese eienskappe wat hy moet besit, vereis Lohmann dus dat die pedagoog al die verskillende psigiese, fisieke en akoestiese sensasies van die sangproses aan sy eie sanginstrument as uitvoerende sangerwese moes ervaar het. Slegs dan is hy in staat om deur klanksuggestie werklike skeppende sangonderrig te gee. Ook McKinney (1982:18) beklemtoon dié meeewing: "[. . .] to try to feel in your own vocal mechanism the actions that are taking place in his — to enter so completely into what he is doing that your own mechanism subconsciously attempts to reproduce his vocal production".

Solosangonderrig op skool kan wel deur die aspirant onderwyser behartig word, mits hierdie persoon ten minste vir 'n tydperk van vier/vyf jaar sang as hoofvak aan 'n tersiêre inrigting studeer het en vertrou is met die didaktiese beginsels van sangonderrig.

Die sangpedagoog moet dus aan die volgende vereistes voldoen:

- 1) Hy moet 'n **kenner van die anatomie en fisiologie** van die menslike liggaam wees. McKinney (1982:12) stel die volgende vereistes aan die sangpedagoog: "Being able to change sounds implies that you know the nature of sound, that you know how musical instruments function, and that you understand the relation of the vocal instrument to the physical process that governs it." Hierdie kennis is van kardinale belang wanneer stemfoute deur die onderwyser gediagnoseer en gekorrigeer moet word.

- 2) Hy moet 'n **navorsers** wees wat altyd ontvanklik en bereidwillig is om **nuwe inligting en navorsingsresultate** met betrekking tot sy vakgebied deel te maak van sy eie pedagogiese konsepte. Dié onderwyser wat daarop roem dat hy alleenlik die tradisies en tegnieke van sy beroemde onderwyser voortsit, moet met groot wantroue beskou word. Om te verhoed dat dieselfde afgewaterde repertorium en tegniese oefeninge jaar na jaar in die werksprogram van studente opgeneem word, behoort pedagoë deur middel van die elektroniese kommunikasie direk in kontak te bly met *Voice Laboratories* en musiekkuitgewers in Europa en die VSA.

- 3) Die onderwyser moet 'n duidelike konsep hê van die **klankideaal** (sound model)¹ wat op internasionale opera- en konsertverhoë van 'n sanger verwag word. Hy moet gereeld kan luister na internasionaal erkende sangers "[. . .] who have had lasting success and continue to demonstrate vocal freedom and tonal beauty" (McKinney 1982:12). Daar moet dus voortdurend gestreef word om hierdie klankideaal in die onderrigstudio na te streef, onderworpe aan die individualiteit van elke student.

- 4) Die onderwyser moet die vermoë besit om hom duidelik te kan uitdruk in **verstaanbare taal**², geskoei op die internasionaal erkende vakterme van sang. Die styl van kommunikasie sal van student tot student varieer: "Some students will respond more to visual stimuli, some to auditory stimulus and other to a sensory awareness" (Bunch 1995: 20).

¹ Sound model: Die klankmodel van 'n volledig geskoolde sangstem wat in al sy fasette "reg klink". "The important thing is to arrive at a vocal model which can serve as a guide and goal in your own pursuit of vocal excellence" (McKinney 1982:81).

² Verstaanbare taal: 'n Goeie uiteensetting van taalgebruik in die onderrigstudio kan gevind word in die tesis *Aspekte van stemontwikkeling: 'n psigo-fisiese benadering* van Antoinette Theron (1994:116).

- 5) **Kennis van tale**¹ by name Engels, Italiaans, Duits en Frans is onontbeerlik vir die sangpedagoog. Vrye kommunikasie deur middel van die teks is slegs moontlik wanneer daar onder leiding van die onderwyser 'n intensiewe studie van die woordbetekenis, korrekte uitspraak, klankkleur, nuansering en duidelike teksartikulasie plaasgevind het. Hierdie aspekte, geïntegreer met musikale vertolking en uitdrukkingsvermoë, is van fundamentele belang vir enige sanger wat waarlik met 'n gehoor wil "kommunikeer".
- 6) Die sangonderwyser moet 'n bo-gemiddelde **klawerbordvaardigheid** besit. Die sukses waarmee daar aan musiekvertolking, tegniese vaardigheid en voordrag in die onderrigstudio gewerk word, is in 'n hoë mate afhanklik van die standaard van klavierbegeleiding. Wanneer die onderwyser self geen goeie begeleier is nie, is dit sy plig om 'n amptelike begeleier in diens te hê.
- 7) Die **atmosfeer** wat die onderwyser in sy **studio** skep is uiters belangrik. 'n Warm positiewe persoonlikheid wat spreek van professionalisme, selfvertroue en kennis, asook 'n vriendelike studio-omgewing, skep reeds 'n positiewe klimaat vir leerbereidwilligheid.
- 8) Die onderwyser moet **die eienskappe van 'n sielkundige** besit omdat hy dikwels terapeuties moet werk met die gevoelsemosies van die sanger. M. Lohmann (1943:14) sluit hierby aan as hy verklaar: "Stimmbildung ist Menschenbildung." Die pedagoog moet die siel van die mens ken, sy gevoelens kan ontleed. Hy moet die psigiese, musikale en skeppende potensiaal van die volledige mens kan identifiseer, wakker maak en uitbou.
- 9) Hy moet **'n uitstekende musikus** wees. Hierdie eienskap stel by verre die grootste eise aan die sangonderwyser. Die pedagoog moet 'n onderlegde musikus en 'n kenner van al die verskillende vokale genres wees. Hy moet oor 'n ontwikkelde stylgevoel beskik en begrip vir vorminhoud en die harmoniese en ritmiese strukture van musiek hê. Daarbenewens is 'n hoogs ontwikkelde gehoor met betrekking tot al die akoestiese wette van klank 'n noodsaaklikheid.

¹ Die basiese kennis van tale bestaan uit 'n lees kennis, uitspraak kennis en 'n kennis van woordbetekenis.

10) **Kunstenaarskap:** Die geslaagdheid van 'n sanger se optrede is gesetel in sy magnetiese kunstenaarskap wat 'n vrye kanaal van kommunikasie daar moet stel. Hierdie belangrike eienskappe kan alleenlik in 'n jong sanger ontdek en ontgin word deur "[. . .] the teacher who has performed and can understand and analyse those elements of artistry necessary to fine singing" (Bunch 1995:21).

1.5 KENMERKE VAN 'N GOEIE SANGSTUDENT

1) Die jong sanger moet **'n natuurlike, aangebore aanleg vir sang besit.**

By die aanhoor van 'n persoon met sangtalent word dikwels die vraag gevra: "Is dit 'n natuurlike sangtalent, of 'n talent wat oor 'n tydperk van jare deur tegniese skoling ontwikkel is?" Hieruit ontstaan dus die volgende kernvraag: "Wat is, en waaruit bestaan **natuurlike sangtalent?**"

Husler en Rodd-Marling (1976:xviii) beskryf 'n sanger met natuurlike sangtalent soos volg:

One whose vocal organ functions from the beginning in a manner that virtually conforms to the *nature* of the organ (the meaning attached to the term by singers themselves). This invariably means that, though musically or intellectually he may have his limitations, he sings with a voice of *considerable significance*. (In medical parlance the term 'natural singer' is used in the opposite sense: someone who sings with all or most of the normal person's vocal deficiencies.) Here we have the difference between him and the singer whose voice has had to be completely 'drawn out' by the proper training. Both examples are intended ideally, because, in reality, no entirely 'made' singer exists, i.e., one who owes his voice to training alone, just as there is no 'natural singer' who has not, with good instinct, done something to improve his voice.

'n Natuurlike sanger besit dus "van nature" 'n ideale klankvoorstelling *sound model* wat oor die hele spektrum van sy stemomvang 'n gekoördineerde sangerstoon daarstel. Die kringloop van vokale natuurwette wat begin met emosionele stimuli, wat oorgedra word op motoriese sensu-impulse vanaf die brein, die direkte koppeling van die asemhalingsorgane met die vibrator en die daaropvolgende resonansholtes, gekoppel met die ten volle geaktiveerde artikulasieprosesse, funksioneer by hierdie persoon van nature in perfekte balans. Hierdie

genoemde prosesse, geïntegreer met sensitiewe musikaliteit en instinktiewe kunstenaarskap, stel dus 'n volledige sanger daar. In teenstelling met hierdie natuursanger is daar die sanger wat deur 'n jarelange tegniese skolingsproses moet gaan om dieselfde gekoördineerde sanginstrument te ontwikkel.

2) Persoonlikheid: 'n Spontane persoonlikheid (sonder oormatige spanning¹) wat van selfvertroue, intelligensie en 'n mate van ekstroversie spreek, is belangrik vir suksesvolle verhoogoptrede. Die persoon moet die eienskap van geduld in terme van langtermyn doelwitte besit, geïnspireer deur 'n gesonde ambisie, selfdisipline en deursettingsvermoë. Die geskiedenis bewys voortdurend dat selfs die mees fantastiese sangtalent wat nie op die fondament van hierdie eienskappe gebou is nie, min kans tot blywende sukses het.

3) 'n Sanginstrument met besondere en individuele klankkwaliteit: Die klankkwaliteit van 'n sanger se sangstem word voortgebring deur sy besielde musikaliteit asook die unieke fisieke bou van sy borsholte, larinks, farinks, mondholte en nasale holtes. Timbre (toonkleur) en drakrag in plaas van brutale volume, is dus bepalend vir 'n besondere en eiesoortige stemkwaliteit. M. Lohmann (1943:10) beskryf stemtimbre soos volg: "Timbre ist der Eigenklang, der Schmelz der Stimme, der Adel, der sinnliche Reiz²". Die grootte van die instrument word bepaal deur die fisieke bou van die larinks en resonansholtes. Die drakrag kan deur middel van stemontwikkeling versterk word, maar dit beteken nie noodwendig dat 'n groot stem goeie drakrag sal besit nie.

4) Musikaliteit: In terme van sang is musikaliteit die talent (gawe) om die emosionele inhoud van musiek instinktief aan te voel, asook die vermoë om hierdie emosies deur middel van die sangstem weer te gee.

5) Musikale agtergrond: Die sanger wie se sanginstrument nie in diens van goed geskoolde musikaliteit staan nie, se kans is skraal om ooit sukses as sanger te behaal. Musiekopvoeding in die breedste sin is 'n proses wat reeds van kleins af gestimuleer moet

¹ Oormatige spanning in die persoonlikheid kan nadelig inwerk op die sanger se verhoogoptrede.

² Timbre is die persoonlike klankkleur, die soetklinkende, adellike en sinlike bekoring van die sangstem. Die begrip *Schmelz* in die Duitse taal beskryf ongeveer die gevoel wat 'n luisteraar laat "smelt" by die aanhoor van "sensualiteit", "patos" en "hartstog" in die klankkleur van 'n sanger se stem. Nié alle stemme besit hierdie *schmelz* nie! 'n Goeie voorbeeld om na te luister is die stem van die Duitse tenoor Fritz Wunderlich.

word. Die waardering vir musiek, ondersteun deur die verkryging van die teoretiese musiekkennis en 'n goeie klawerbordvaardigheid, is van belang vir die voornemende sanger. Die student moet in staat wees om sy sangrepertorium self aan die klavier in te studeer.

6) Goed ontwikkelde gehoor: Die besit van 'n gehoortalent wat sensitief is vir die harmoniese klankstrukture van musiek en die vermoë om toonhoogte korrek te intoneer, is 'n noodsaaklikheid vir 'n sanger.

7) Goeie liggaamlike gesondheid: Goeie liggaamlike gesondheid is 'n baie belangrike voorvereiste vir 'n sanger. Allergievrye lugweë, sinusholtes en gesonde stembande is van kardinale belang. Dit is noodsaaklik dat die jong sanger sy stembande op gereelde basis deur 'n spesialis sal laat ondersoek. Dit is derhalwe die plig van die onderwyser om die student vir mediese waarneming te verwys indien daar enige siektetoestand sou intree.

8) 'n Gemiddelde liggaamsbou en lengte: Stemtipe, liggaamsbou en lengte is onafskeidbaar van mekaar. Dit is baie belangrik dat die sanger goed lyk om eventueel 'n oortuigende verhoogkarakter daar te stel. Die statuur van 'n sanger is vandag baie belangrik vir die visuele indruk wat dit op 'n gehoor maak: Die moderne visuele tegnologie, asook wêreldwye kompetisie onder sangers, vereis eenvoudig dat 'n sanger die fisieke statuur van sekere tiperende rolle waarheidsgetrou moet kan verpersoonlik.

HOOFTUK 2

DIDAKTIESE BEGINSELS VAN AANVANGSONDERRIG

2.1 INLEIDING

Die didaktiese beginsels van sangonderrig wat in hierdie hoofstuk uiteengesit word, is gebaseer op onderrigmetodes wat die skrywer oor 'n tydperk van dertig jaar deur middel van sy eie sangstudie en die afgelope vyftien jaar in die onderrigstudio, beproef het. Die skrywer het nasionaal en internasionaal onder verskeie beroemde leermeesters studeer en het hulle onderrigmetodes, asook metodes in nagevorsde vakliteratuur, geïntegreer en gekondenseer tot 'n onderrigstelsel wat korreleer met resente navorsingsbevindings t.o.v. foneringsprosesse en sang-akoestiese wetmatighede in die sogenaamde "stemlaboratoriums" van die VSA.

2.1.1 Aanvangsonderrig

Die basis van 'n goeie sangtegniek moet reeds by die aanvangsonderrig gevestig word. Indien die pedagoog sou faal om die student van die korrekte inligting en leiding te voorsien kan dit 'n lewenslange frustrasie veroorsaak wat later, indien hoegenaamd moontlik, met moeite gekorrigeer sal kan word.

Deur middel van 'n oudisieproses en gesprekvoering met die student is dit vir die onderwyser belangrik om volledige kennis in te win oor die tipe persoonlikheid, stempotensiaal en musiektalent waarmee hy gaan werk. Die student wat voorheen sang studeer het en weens bepaalde redes met 'n nuwe onderwyser wil werk, sou reeds sy doelwitte met hom bespreek het. So 'n student sal beter vertrouwd wees met die atmosfeer, omgewing en basiese roetine van 'n sangstudio.

Vir die beginner is die proses van aanvangsonderrig 'n nuwe ervaringswêreld. Hierdie situasie moet deur die onderwyser met groot empatie hanteer word. Die student se bereidwilligheid om homself psigies en fisies aan 'n onbekende veranderingsproses bloot te stel, berus op 'n

wedersydse vertrouensklimaat tussen hom en die onderwyser. Bunch (1995:21) haal Ristad aan in die volgende uitspraak:

It takes an act of will to become vulnerable enough to explore scary, unknown territory in our minds and bodies . . . It takes willpower and courage to suffer the turmoil of changes. As long as we return to our old habits/formulas we will not take the step into unfamiliar territory.

Daar bestaan uiteenlopende menings oor die mate waarop daar in die eerste sanglesse op die oordra van sangtegniese feitekennis gekonsentreer mag word. Die hedendaagse wetenskaplike benadering tot sangonderrig verwag dat die student vanaf die begin die anatomiese bou en fisiologiese werking van sy instrument sal leer. Dit is nie van belang dat die gekompliseerde werking van die stembande en asemhalingspiere in detail bespreek word nie, maar die bewusmaking van die plek waar verskillende sensasies en spesifieke vibrasies in 'n sanger se liggaam ervaar word, is van groot belang. Die sanger moet dus 'n bewuste anatomies-fisiologiese ervaring van die werking van sy sanginstrument hê. Hierdie waarheid sluit aan by die beeld van "the mirror inside", waarna die beroemde sangeres Maria Callas gereeld by meesterklasse verwys het. Sy het van die standpunt uitgegaan dat by 'n sanger 'n bewuste innerlike voorstelling van die funksionering van sy sanginstrument aanwesig moet wees.

Die bekende Amerikaanse sanger Louis Quilico het in 'n onderhoud met Jerome Hines (1987:260) die volgende stelling gemaak:

You have to discover inside you. The mind does everything. The voice will not do anything by itself. It has to be commanded. You have muscles that are obstructing. You have to eliminate these muscles. How? There's only one way we can do it. Thinking (knowing) where they are and eliminating them, because we should be master of our body.

2.2 FASE EEN

Die onderrigprosedures wat hieronder volg is suiwer gemik op die beginner wat (verkieslik) geen onderrig ontvang het nie. Vir die persoon wat wel formele onderrig ontvang het, maar nie die basiese beginsels van sang geleer het nie, is dit meer problematies. Verkeerde

gewoontes moet eers afgeleer word en daarna volg hy dieselfde pad as die beginner. Dis 'n proses wat baie geduld vereis. "Die Natur macht keine Sprünge."

2.2.1 Inleiding

Die student is gewoonlik baie entoesiasties om sy eerste sangles by te woon, terwyl die onderwyser met vreugde kan uitsien na die nuwe talent waarmee hy gaan werk. Dit is baie belangrik dat die student reeds vanaf die eerste les 'n manuskripboek saambring. Die inligting en leerstof wat aan hom oorgedra word, word vanaf die begin in hierdie boek aangeteken en dien as 'n verwysingsbron vir die res van sy lewe.

Die eerste aantal lesse bestaan uit gesprekvoerings wat die student lei tot die bewusmaking van wat sangstudie behels. Die onderwyser moet saaklik, maar baie entoesiasties die student op hierdie ontdekkingsreis lei. Die feitekennis wat aan die student oorgedra word, moet altyd aansluit by sy direkte verwysingsraam.

Die volgende aspekte behoort bespreek te word:

2.2.2 Die begrippe "menslike sangstem" en "sangtalent"

- * Die pedagoog moet in hierdie gesprek gedurig na die psigo-fisiese verwysingsraam van die student verwys, dus na dit wat vir hom bekend is.
- * Die meeste beginnerstudente toon begrip daarvoor dat die menslike sangstem 'n instrument is wat deur menslike emosie gestimuleer word en 'n musikale sangerstoon daarstel.
- * Die student besit gewoonlik 'n elementêre kennis ten opsigte van die klank wat in die larinks deur middel van stembande geproduseer word.
- * Sangtalent kan gesien word as die gawe wat ontvang is om gevoelsmosies deur middel van die sangstem in klank te vertolk.

2.2.3 Die wesensaard en tydsduur van sangstudie

Die motivering dat 'n beginner sigself vir sangstudie aanmeld is gewoonlik daarin gesetel dat hy bewus is van sy sangtalent en dat daar 'n definitiewe begeerte by hom bestaan om sy stem te ontwikkel. Hierdie bewustheid van talent word gewoonlik op 'n vroeë ouderdom deur die voornemende leerling ervaar óf deur iemand van buite (bv. 'n skoolonderwyser) ontdek.

Sangstudie kan soos volg omskryf word:

- * Dit is die bewusmakingsproses van "hoe gesing word", hoe die fisieke liggaam (die instrument) funksioneer gedurende die sangproses.
- * Dit wat onbewustelik gebeur gedurende die sangproses word oor 'n tydperk van jare bewustelik beoefen aan die hand van sangtegniese studie en vokale uitdrukking. Hierdie proses word later weer outomaties.
- * Deur middel van klanksuggestie deur die onderwyser word sekere klankideale bereik wat 'n invloed uitoefen op die spierkoördinasie van die fisieke sanginstrument. Hand aan hand met hierdie ontwikkeling moet die skoling van die musikale talent van die student plaasvind. Hierdie twee aspekte is onafskeidbaar van mekaar.
- * Die besit van 'n goeie sanginstrument is van geen waarde sonder die eienskappe van goeie *musikale* sangtalent en die jarelange studie van musiek nie.
- * 'n Studietydperk van minstens ses tot sewe jaar word as gewens beskou voordat die student die professionele verhoog sou kan betree.

Die student moet dus daarvan bewus wees dat die skoling van die sanginstrument 'n jarelange ontwikkelingsproses behels.

2.2.4 Die begrip "sangtegniek"

Deur die proses van sangstudie moet 'n sanger 'n sekere tegniese vaardigheid ontwikkel waardeur hy vrylik met sy sanginstrument kan musiseer.

Solo-sangtegniek behels:

- * Die skoling en ontwikkeling van 'n bewuste fisieke tegniese vaardigheid van die sanginstrument om sodoende deur die proses van sang te kan musiseer.

- * Die assosiasie van sekere klankideale met bepaalde fisieke vibrasies en akoestiese sensasies wat getrou bly aan die wette van die natuur. Hierdie feit stel die sanger in staat om elke dag dieselfde fisieke ervarings bewustelik te herroep en te evalueer en verseker hom van 'n gevestigde sangtegniek.
- * 'n Sangtegniek wat alleenlik in diens staan van verfynde musikale ekspressie. Musikale uitdrukking is egter ook nie moontlik sonder 'n tegnies-vrye instrument nie: die wedersydse interaksie vereis 'n balans wat alleenlik deur jare van intensiewe studie bereik kan word.

2.3 FASE TWEE

BEKENDSTELLING VAN DIE BASIESE ANATOMIE VAN DIE SANGINSTRUMENT

Begin deur aan die student te verduidelik waar sangklank ontstaan.

- * Teken 'n eenvoudige skets van die sanginstrument en skryf die byskrifte by namate daar met die verduideliking gevorder word.

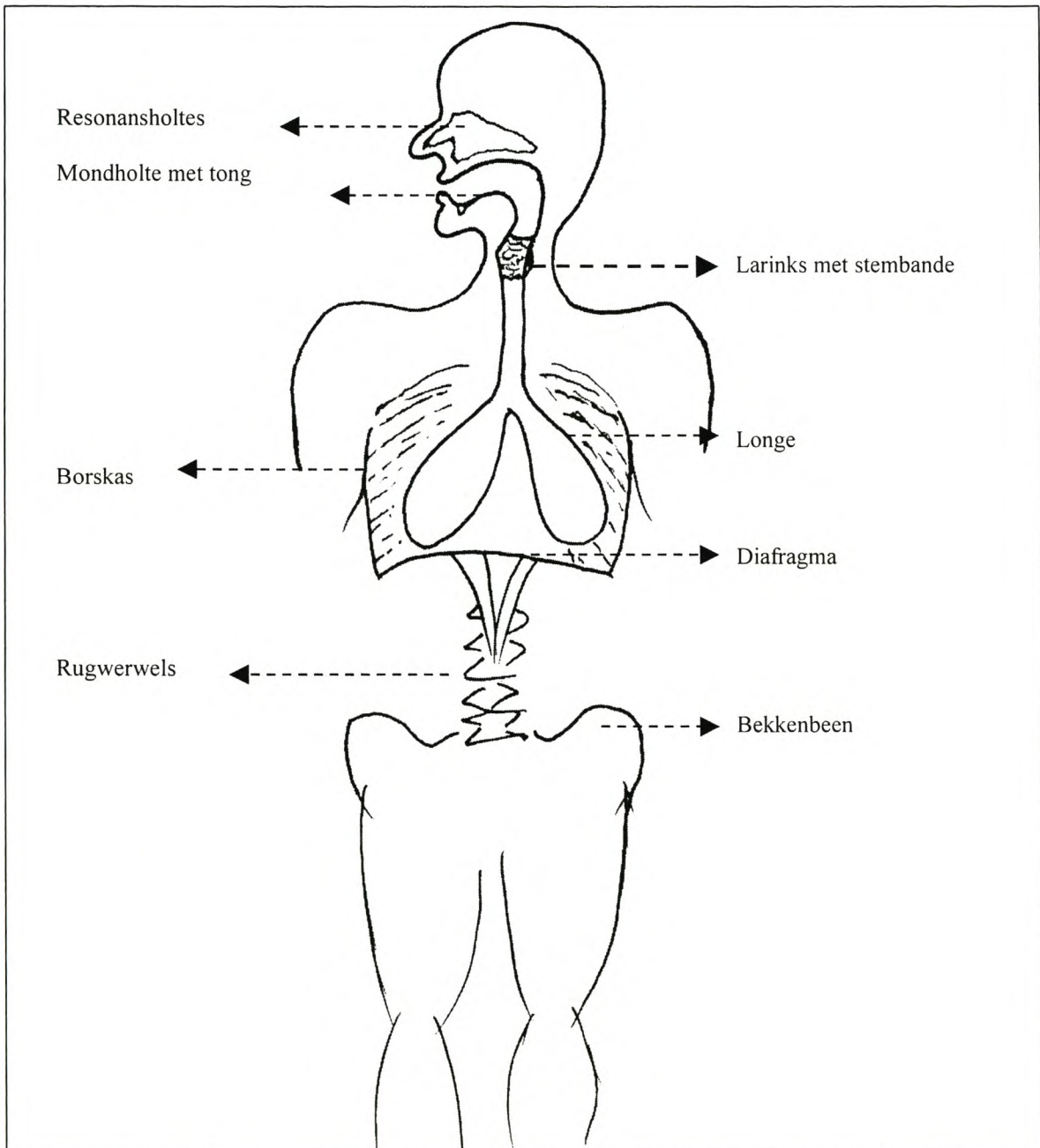


fig. 1 Skets van die basiese anatomie van die sanginstrument.

Gaan nou 'n stap verder en bespreek die stemkas. Van belang is die skets wat aandui waar die larinks geleë is en hoe dit na onder, na bo en na agter veranker is.

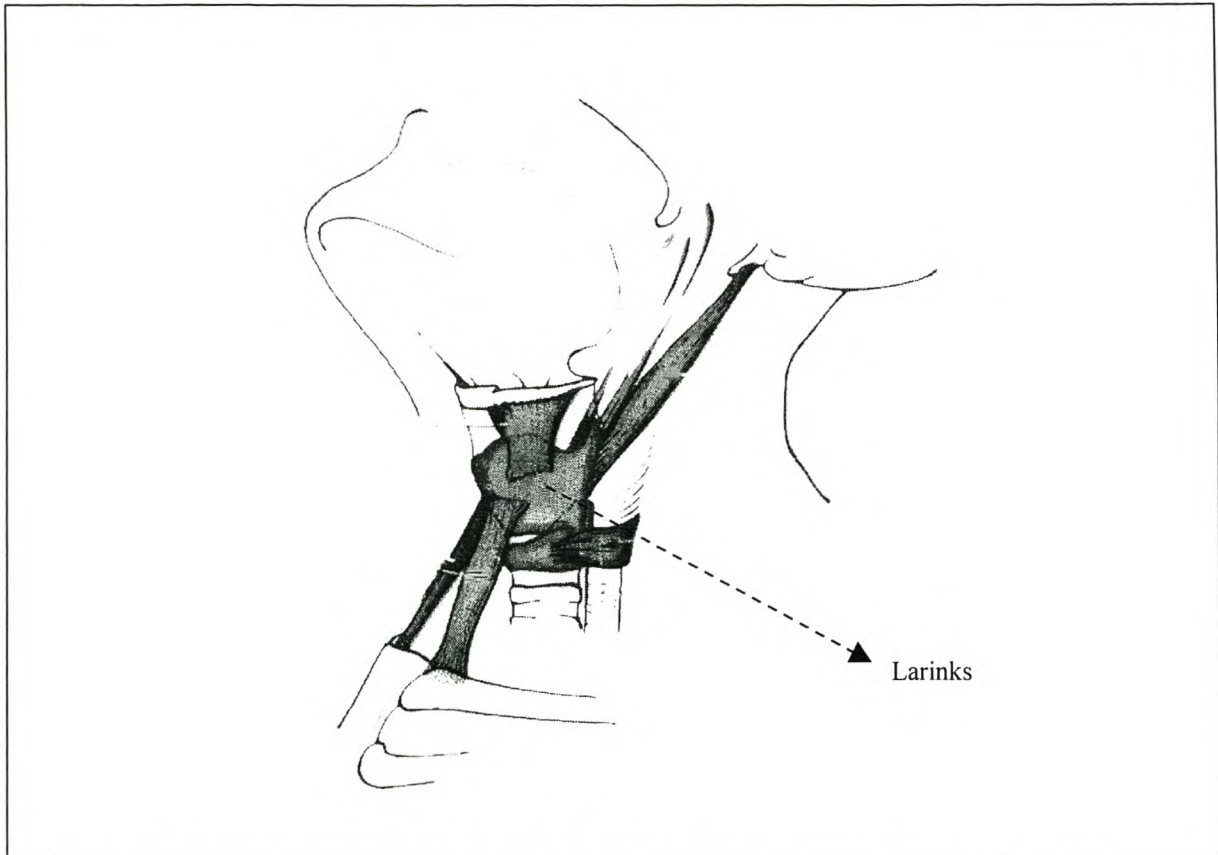


fig. 2 Verankering van die larinks (Husler en Rodd-Marling 1976, teenoor p.26).

* Laat die student voel waar sy eie larinks geleë is en wys 'n deursnit skets van die larinks aan die student.

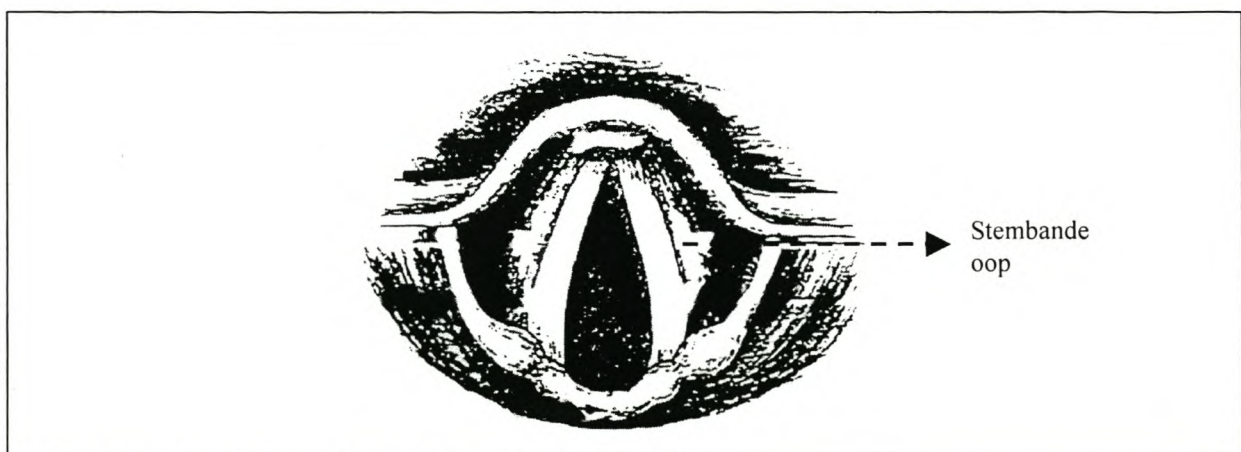


fig.3 Deursnit van larinks met stembande oop (Christy 1967:94).

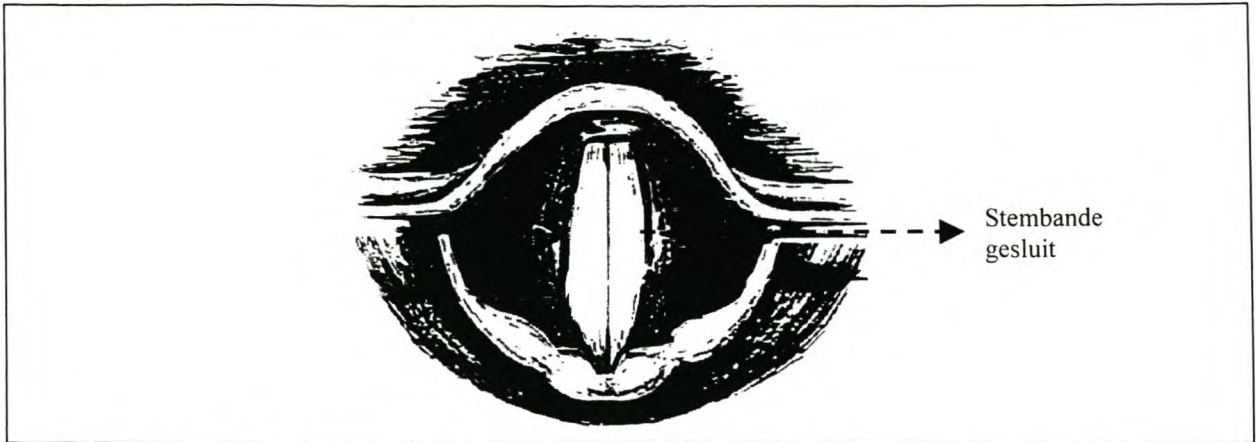


fig.4 Deursnit van larinks met stembande geslote (Christy 1967:94).

- * Die begrip van die ontstaan van klank word nou kortliks aan die student verduidelik: Senu-impulse vanaf die brein laat die stembande sluit waarna die asemstroom die stembande in beweging bring. Klank ontstaan by die stembande en word daarna in die mond- en resonansholtes versterk.
- * Wys die skets wat aandui hoe die larinks bo-op die ringkraakbeen skarnier wanneer die stembande in die lengte gestrek word by die sing van 'n stygende toonleer. Van uiterste belang vir die jong student is teoretiese bewusmaking van die strekbeweging na onder by die larinks en die afwaartse sensasie wat daardeur verkry word wanneer daar in die hoëregister van die stem gewerk word.

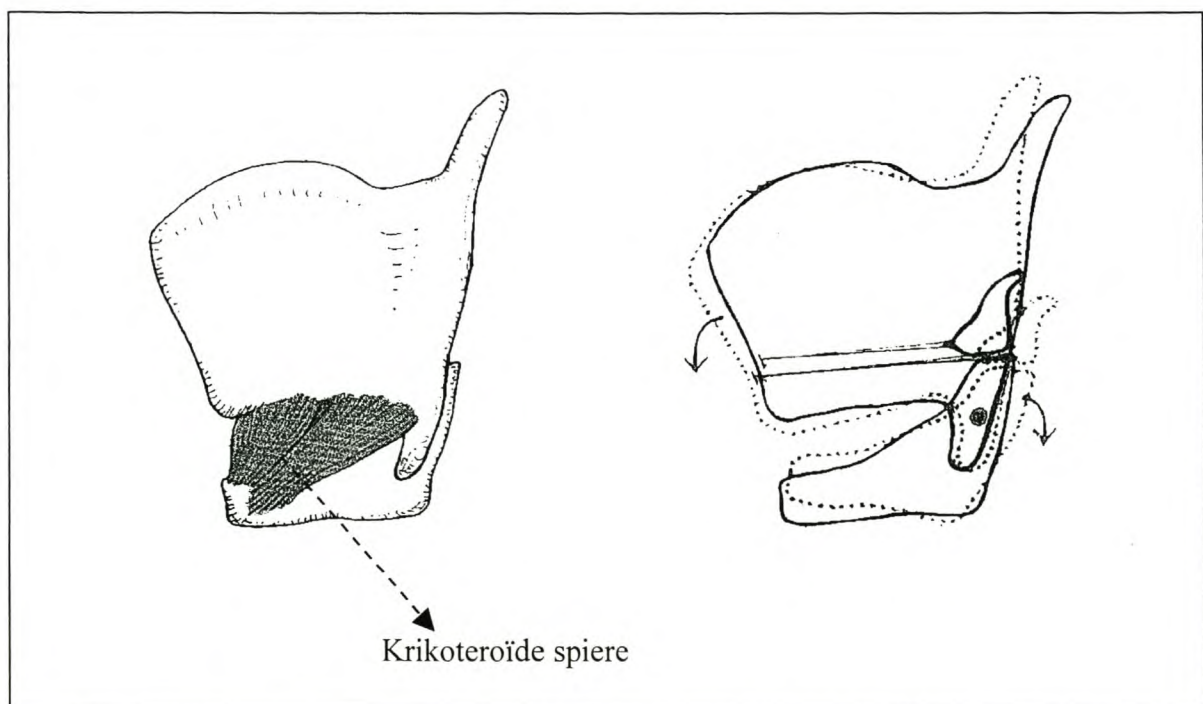


fig.5 Beweging van larinks wanneer krikotiroïde spiere saamtrek en stembande in die lengte strek (Husler en Rodd-Marling 1976, teenoor p.19).

2.4 FASE DRIE

DIE BEKENDSTELLING VAN DIE OPSTEL VAN DIE SANGINSTRUMENT/DIE KORREKTE LIGGAAMSHOUDING

2.4.1 Inleiding

McKinney (1982:44) wys op 'n belangrike didaktiese beginsel wat hoë prioriteit in aanvangsonderrig moet geniet: "Because of the influence of posture on the various parts of the vocal mechanism, it is important that postural faults should be corrected early in the student's course of study."

Die volgende fisiologiese aspekte word aan die student verduidelik:

- * Die mens se normale staanposisie word gestut en regop gehou deur die harde skelettraamwerk waarvan die funksie is om te ondersteun, te beskerm en vorm aan die liggaam te gee.
- * Menigvuldige spiergroepe wat die skelet ondersteun en in sy ideale gravitasielyn (*Engels: alignment*) hou, werk hiermee saam.

Hier kan verwys word na die skets van die skelet in staande posisie (kyk fig.6).

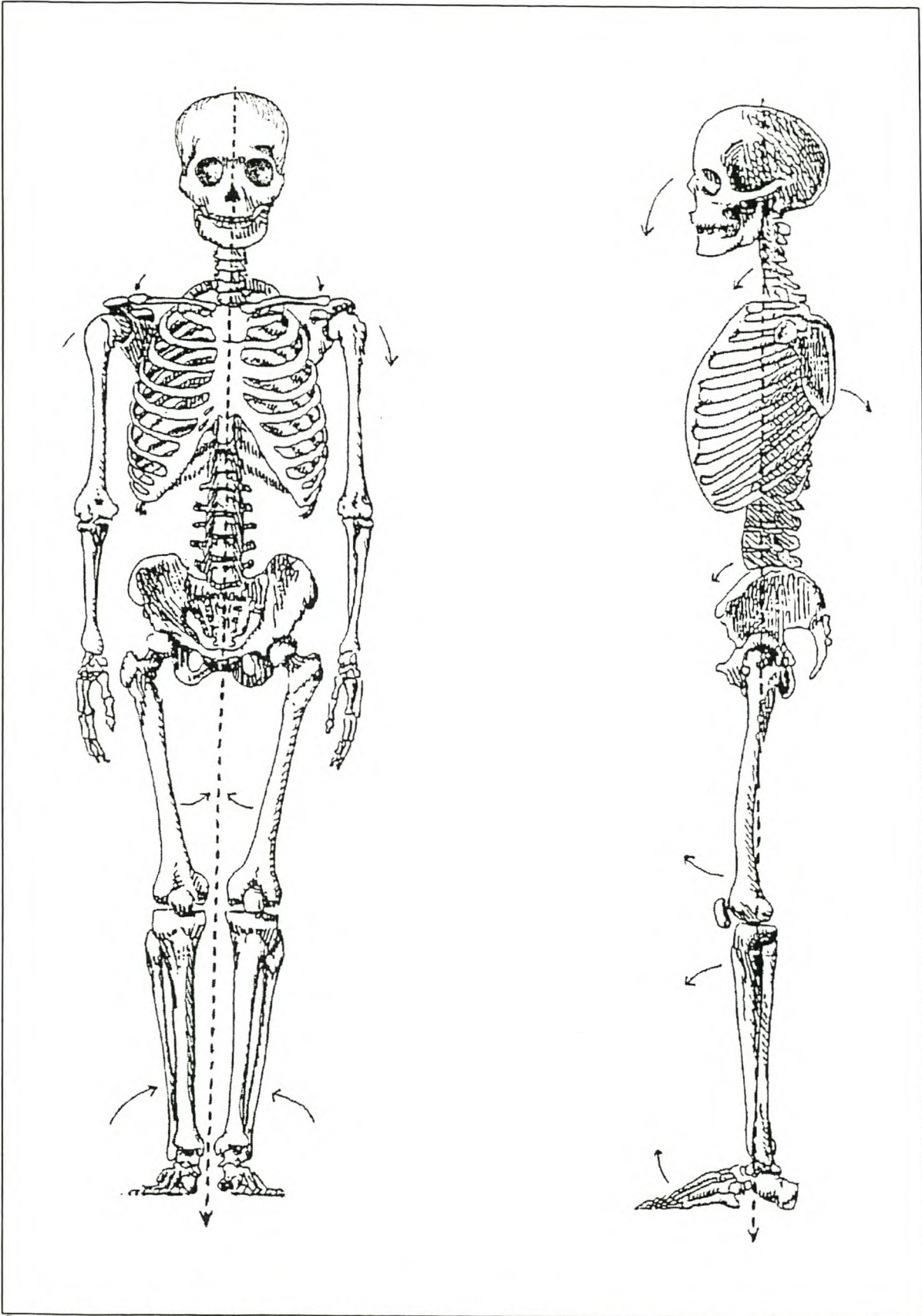


fig. 6 Gravitasielyn van skelet in staande posisie (Gorman 1981:45,28).

- * Die student sal hierdeur kan waarneem hoe die skelet en meer bepaald die torso in hierdie posisie regop gehou word. Daar word gewoonlik verwys na die ruggraat.
- * Verduidelik dat die rugwerwels alleen nie die gewig van die torso kan dra nie, maar dat die groot rugspiere (M. sacrospinalis) die belangrikste stutmeganisme vir die regop torso is.

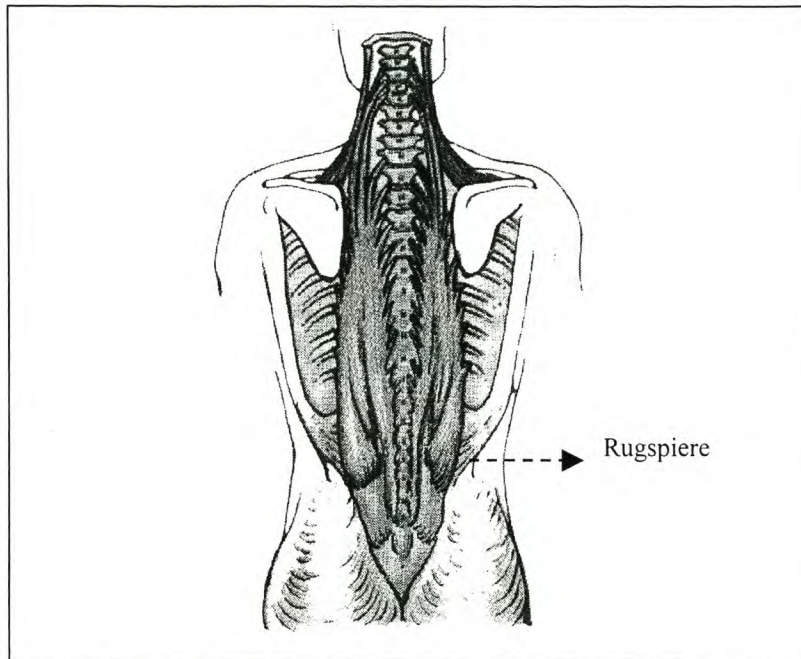


fig.7 Aansig van groot rugspiere (Husler en Rodd-Marling1976, teenoor p.31).

2.4.2 Bewusmaking van die gevoel van die groot rugspiere

Die student moet eers die bewustelike gevoel van sy rugspiere ervaar voordat daar na die aanleer van die edel-staanposisie oorgegaan word.

- * Laat die student by die ronding van die vleuelklavier staan met sy handpalms na bo gedraai en sy vingers wat liggies onder aan die rand van die klavierklap raak, 'n gerieflike afstand weg vanaf die klavier sodat sy arms 'n negentiggrade boog vorm.
- * Terwyl die onderwyser met sy twee vingers op die twee rugspiere aan weerskante van die lae ruggraad druk, word die student gevra om die klavier se deksel te lig met 'n reguit rug en skouers wat nie na voor sal buig nie.
- * Die borskas moet in 'n hoë gemaklike posisie geplaas wees en mag nie sak nie.
- * Die groot rugspiere span saam en die student ervaar op dié wyse waar hulle geleë is.

- * Die krag van die menslike liggaam wanneer hy iets moet ophang, lê dus in hierdie twee spiere.

Die bewustelike fisieke gevoel van hierdie spiere is baie belangrik ten opsigte van die latere toepassing van lae rugasemhaling en liggaamstut.

2.4.3 Aanleer van die edel-staanposisie (*Engels: noble posture*)

Die "opstelling van die sanginstrument" deur die aanleer van die edel-staanposisie is die belangrikste aspek van aanvangsonderrig. Die noodsaaklikheid daarvan kan nie oorbeklemtoon word nie.

2.4.3.1 Aansluiting van die torso met die bekkengedeelte

Van uiterste belang is die aansluiting van die torso met die bekkengedeelte om die liggaam in sy loodlyn (gravitasielyn) posisie te kry. Hierdie aspek is onontbeerlik vir die totale gebalanseerde werking van die sanginstrument. "Because of the influence of posture on the various parts of the vocal mechanism, it is important that postural faults should be corrected early in the student's course of study" (McKinney 1982:44).

- * Wys vervolgens na fig.8, die afbeelding van die drie verskillende voorbeelde wat betref die verkeerde en regte aansluiting van die torso met die bekken.

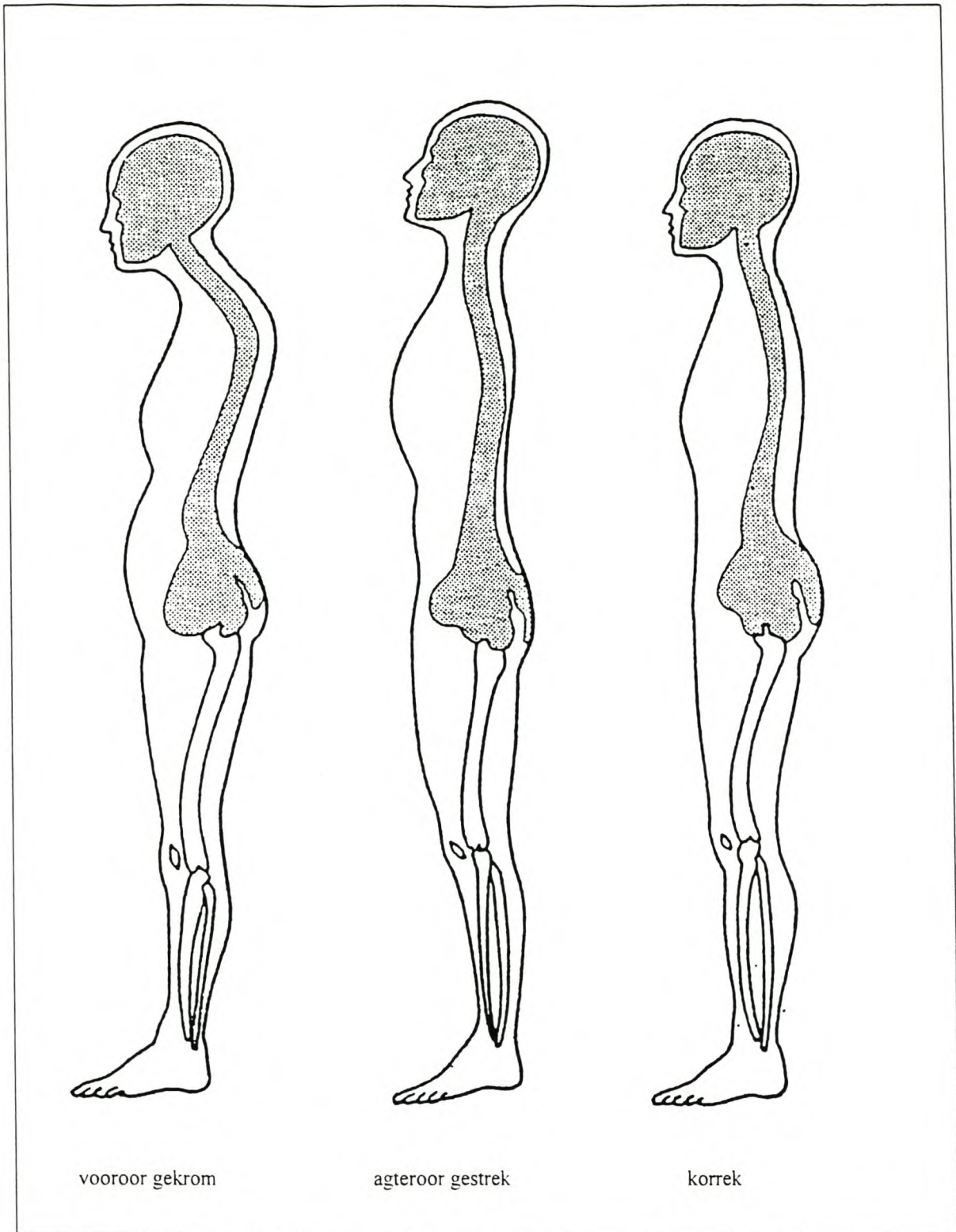


fig. 8 Die verkeerde en regte aansluiting van die torso met die bekken (McCallion 1988:11.13.19).

Vir die aanleer van die regte liggaamshouding word die volgende stappe gevolg. (Die pedagoog demonstreer die verskillende fases stap vir stap aan die student en maak seker dat hy dit reg verstaan.)

Stap een, posisie A

- * Die pedagoog leun gemaklik aan teen die muur in so 'n posisie dat die student hom altyd vanaf die sykant kan sien.
- * Staan met die voete op 'n gemaklike afstand vanaf die muur (plus minus twintig sentimeter na gelang van persoon) en 'n gemaklike afstand uitmekaar (plus minus dertig sentimeter).
- * Die bene bly reguit, wat impliseer dat die knieë nie mag buig nie.
- * Die rug word abnormaal weg vanaf die muur gekrom sodat die buik uitsak en die liggaam in 'n agteroor gestrekte posisie teen die muur leun. Die sitspiere rus teen die muur terwyl die skouers outomaties deur hierdie posisie teen die muur geforseer is.
- * Die borskas word hierdeur abnormaal hoog gelig.
- * Die nek is na agter gekrom wat veroorsaak dat die agterkop teen die muur aanleun.

Stap twee, posisie B

- * Ontspan nou die rug na 'n minder gekromde posisie.
- * Die skouerblaaië en sitspiere leun nou meer ontspanne teen die muur aan.
- * Die bekken hang na voor.
- * Die borskas bly nog steeds in 'n hoë, maar gemakliker posisie.
- * Die kop is nou weg vanaf die muur terwyl die nek ontspanne op die skouers rus.
- * Laat die student sy hand tussen die muur en die lae rug van die pedagoog insteek om bewus te raak van die geringe kromming wat daar bestaan.

Stap drie, posisie C

Die pedagoog demonstreer nou die finale fase vir die verkryging van die edel-staanposisie, terwyl die student vanaf die sykant toekyk.

- * Skouerblaaië en sitspiere leun ontspanne teen die muur.
- * Nek en kop rus vertikaal op skouers, maar raak nie teen die muur nie.
- * Die borskas is in 'n hoë, gemaklike posisie.
- * Die bekkenbeen hang nog uitgesak na voor.

Vestig die student se aandag daarop dat hy die volgende bewegings fyn moet dophou.

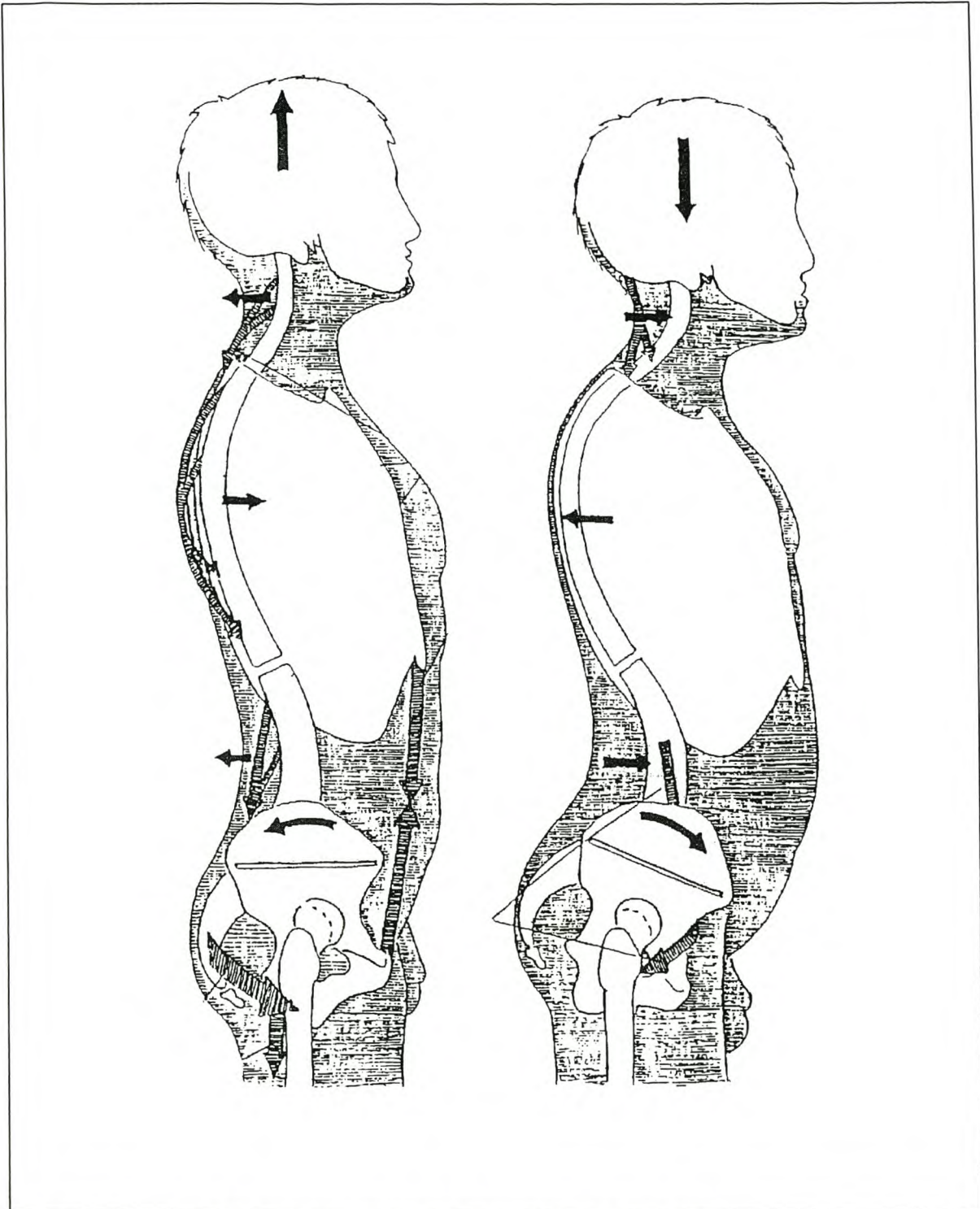


fig.9 Verlenging van die ruggraat vir 'n optimale houding (Gorman 1981:106).

- * Terwyl die student sy hand tussen die muur en rug van die pedagoog insteek, maak laasgenoemde sy rug reguit teen die muur deur middel van die ruggraatspiersrekking.¹

¹ Ruggraatspiersrekking: Die twee ruggraatspiere word ferm aangespan. Hierdeur word hierdie spiere in die lengte na onder en na bo gestrek, wat 'n gevoel veroorsaak dat die kromming van die laerug reguit gemaak word (kyk fig.9).

- * 'n Bekkenrolbeweging¹ vind nou outomaties plaas deurdat die pelvis, met 'n rolbeweging van agter na voor, onder die torso inskarnier.
- * Die student moet hierdie beweging noukeurig vanaf die kant dophou.
- * Die borskas bly steeds in sy hoë posisie en mag nie sak wanneer die bekkenrol plaasvind nie.
- * Dis baie belangrik dat die knieë nie ontsluit en vorentoe buig nie.
- * Die pedagoog druk homself vervolgens weg vanaf die muur en behou hierdie sogenaamde gestrekte edel-staanposisie.

Stap drie word nou as oefenproses soos volg deur die student toegepas:

- * Maak seker dat die student op die korrekte manier teen die muur aanleun. Kontroleer die positionering van sy voete, sitvlak, skouerblaaie, kop en nek.
- * Die pedagoog steek vervolgens sy hand tussen die gekromde laerug van die student en die muur in.
- * Vra dat die student hierdie kromming sal reguit maak teen die muur deur sy rugspiere na onder te strek.
- * Laat hom met sy hande voor op die uitstaanpunte van sy bekkenbeen druk.
- * Die onderwyser moet noukeurig toesien dat die bekkenrolbeweging plaasvind.
- * Die sitspiere maak 'n skuif-rol beweging na onder terwyl die bekkenbeen saam met die lae abdominale spiere na vóór en na binne inrol (Engels: tilt movement). Dit is dus 'n sirkelbeweging wat veroorsaak dat die laerug aanleun teen die muur.
- * Dis van belang om dop te hou dat die student se borsbeen en ribbekas nie sak nie.
- * Die knieë mag nie gebuig word nie.
- * Wanneer die student teen die muur in hierdie posisie van 'n na-vóór-ingerolde bekken met gestrekte lae ruggraatspiere en hoë borskas staan, moet die onderwyser die student vanaf die muur weglig. Maak seker dat hy nie die ferm gestrekte liggaamsgevoel (asof daar 'n besemstok teen sy rug vasgemaak is) verloor terwyl hy vorentoe gedruk word nie. Indien dit wel gebeur, moet hy die oefening herhaal.
- * Hierdie gestrekte staanposisie stel dan die "edel-staanposisie" daar.

^{1 1} Bekkenrol: Die Engelse en Duitse uitdrukkings "tilt of the pelvis" en "Kippen" onderskeidelik, kan i.p.v. bekkenrol gebruik word.

- * Wys daarop dat die lae abdominale spiere deur hierdie bekkenrol-beweging opwaarts en na binne ingerol het.¹
- * Maak definitief seker dat die student nie sy sitspiere saamknyp nie. Die strekking van die ruggraatspiere veroorsaak dat die sitvlak na onder en in beweeg.

Daar bestaan o.a. ook drie ander metodes vir die aanleer van die reguit ruggevoel.

- * Eers kan die student op sy rug op die vloer lê en sy bekken ín rol sodat die laerug reguit gemaak word teen die vloer. In hierdie posisie is dit egter moeilik om te kontroleer of die borskas wel gelig is. (Vgl. Lloyd 1986:39.)
- * By die tweede metode staan die student in 'n hande-vier-voet posisie op die vloer. Hy maak sy laerug reguit om 'n gestrekte gevoel te kry. (Vgl. Lloyd 1986:41.)
- * Vir die derde metode sit die student op 'n stoel. Hierdie metode is meer effektief deurdat hy eers met 'n holrug sit, maar met 'n geligte borskas. 'n Gestrekte laerug is alleenlik moontlik wanneer die bekken na onder en ín gerol word. (Vgl. Lloyd 1986:135.)

Hierdie metodes is egter nie so ideaal soos metode 2.4.3 nie. Probleme ontstaan wanneer die student vanuit hierdie posisies in 'n regopstaande posisie moet opkom.

¹ "Notice that when you do this, the lower abdomen is pulled in gently and the buttocks are tucked under and forward without any conscious thought on your part" (McKinney 1982:40).

2.4.3.2 Posisie van die borskas

Die belangrikste liggaamshoudingaspek vir 'n sanger in sangaksie, is om te verhoed dat die geligte borskas sal sak. Die gestrekte gevoel tussen die punt van die borsbeen en die reguit lae rug moet altyd elasties bly.

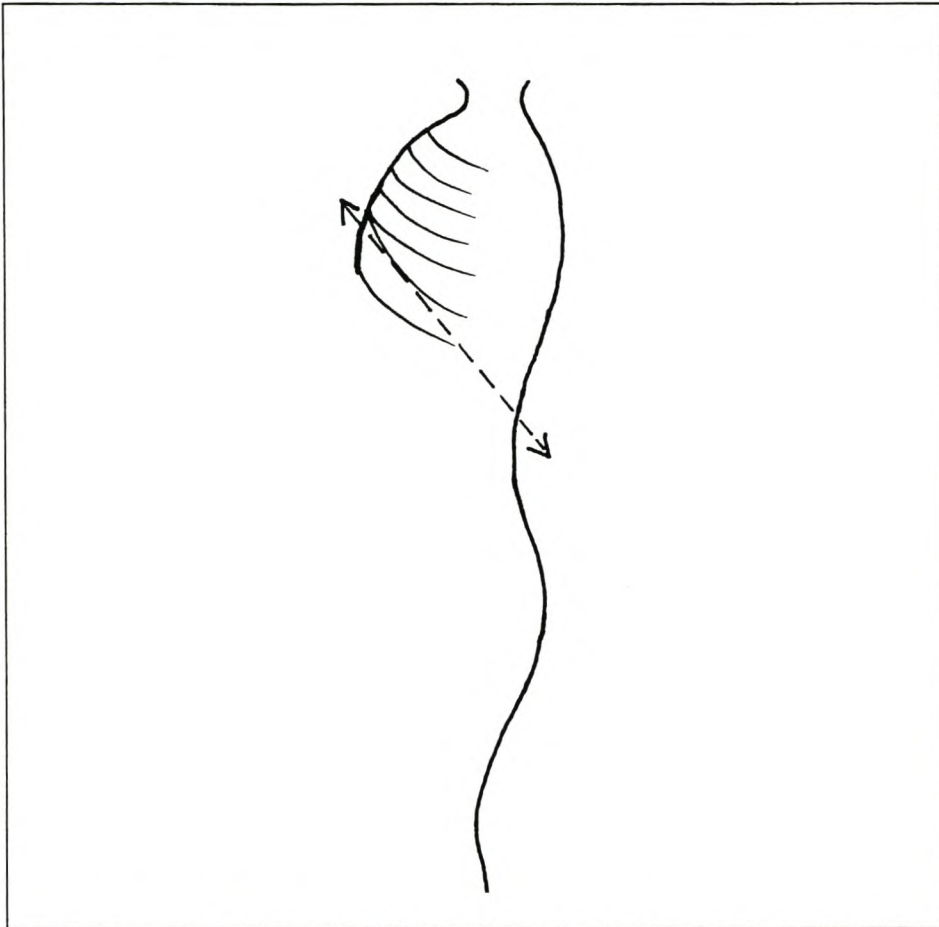


fig.10 Diagonale strekking tussen die borsbeen en sacrum (lae rug).

Hierdie gestrekte gevoel is van kardinale belang vir die asemhalingsproses. Die diafragma is vas aan die mandjievormige borskas en kan alleenlik vry op en af beweeg wanneer die borskas hierdie hoë elastiese posisie behou. Die student moet die balans tussen die reguit rug en hoë borskas deeglik ervaar voordat daar na die volgende stap oorgegaan word. "The chest should be comfortably high at all times; good posture should place it in this position before you breathe or sing. The sensation of spinal stretch will keep the chest in its proper place" (McKinney 1982:38).

Kontroleer dit soos volg wanneer die student in sy edel-staanposisie is:

- * Druk met die een hand se vingers sterk op die punt van die student se borsbeen en met die ander hand se vingers sterk teen die lae gestrekte rugspiere.
- * Terwyl die student sy rug ferm hou, word hy versoek om sy borsbeen te laat sak. Hy sal ervaar dat laasgenoemde "onmoontlik" is weens 'n besliste ongemaklike sensasie aan die binnekant van sy borsbeen.
- * Versoek nou dat die borsbeen nog abnormaal hoër gelig word, terwyl die groot rugspiere baie ferm gestrek is.
- * Die uitvoering van hierdie versoek sal vir die student weereens ongemaklik wees en sal 'n pynsensasie meebring op die plek waar die groot rugspiere tussen die blaaië aansluit.

2.4.3.3 Posisie van die kop, nek en skouers

Die posisie van die nek en kop as 'n verlengstuk van die gestrekte ruggraat is van uiterste belang. Groot probleme word veroorsaak wanneer die student sy ken oplig en dus sy kop na agter knak wanneer hy sing. Dit het 'n groot invloed op die posisie van die larinks en die klankproduksie word dus direk beïnvloed. Die gestrekte nek sal veroorsaak dat die ken in 'n gemaklike posisie nader aan die bo-bors beweeg. Die beroemde Amerikaanse bariton Sherril Milnes sluit aan hierby en maak die volgende stelling in 'n onderhoud met Jerome Hines (1982:175): "Generally speaking, a tucked chin . . . not, of course, jammed or forced down . . . but not the necktie tenor."

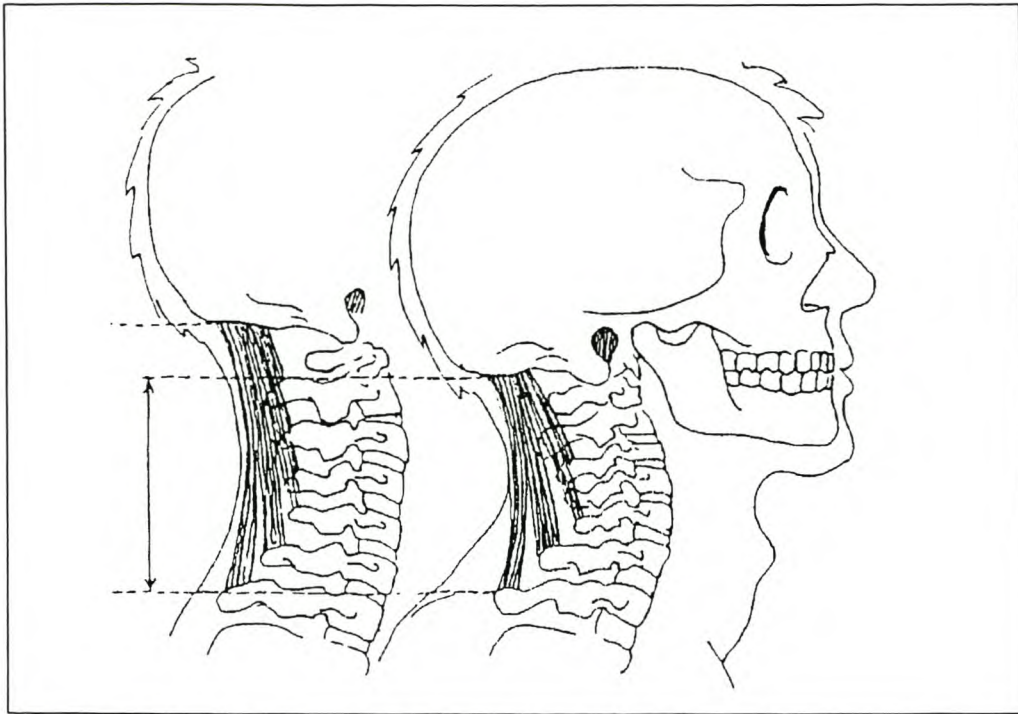


fig.11 Nek-retraksie (Gorman 1981, 1:22).

- * Die skouers moet gemaklik hang en in balans wees met die reguit rug en hoë borskas. 'n Rolbeweging met die skouers na agter sal verseker dat hulle vry is. Wanneer die skouers lig of na voor insak gedurende die sangproses, is dit 'n teken dat die borskas gesak het en die gestrekte rugspiere hul intensiteit verloor het.

Wanneer daar regstellings in die liggaamshouding moet plaasvind, moet die student en onderwyser baie geduld aan die dag lê. Foute van die liggaamshouding kan slegs deur fisieke kontak reggestel word. Dit is dus belangrik dat die onderwyser die student reeds aan die begin hieroor sal inlig.

Die algemene noodsaaklikheid van 'n korrekte liggaamshouding is 'n universele didaktiese gegewe. In dié verband sal slegs één beroemde pedagoog aangehaal word. "Firm insistence on postural changes should continue until the desired posture has become habitual. Since posture and breathing are so strongly interrelated, it is essential that good posture precedes the establishment of good breathing techniques" (McKinney 1982:46).

Die volgende onderrigstap mag nie aangepak word voordat die korrekte liggaamshouding bemeester is nie.

2.5 FASE VIER

AANLEER VAN DIE ASEMHALINGSPROSES VIR SANGERS

2.5.1 Algemene inligting

Die belangrikheid van korrekte asemhaling en die bewustheid dat gebalanseerde asembeheer die voedingsaar van die sanginstrument is, moet vanaf die begin aan die student oorgedra word. Die sanginstrument kan met 'n blaasinstrument vergelyk word in die sin dat saamgeperste asemstroom die stembande laat vibreer en in beweging hou om klank te laat ontstaan.

- * Begin deur aan die hand van 'n skets te verduidelik hoe die borskas met die longe wat daarin geleë is, lyk.
- * Die student sal voorts kan waarneem dat die diafragma sampioenvormig van aard is en vas is aan die onderpunte van die sirkelvormige ribbekas met sy hoof spiergroep wat na onder en agter by die derde en vierde werwels, aan die binnekant van die werwelkolom vas is. Verduidelik ook dat die diafragma 'n onwillekeurige spier is en nie bewustelik gevoel of beheer kan word nie.

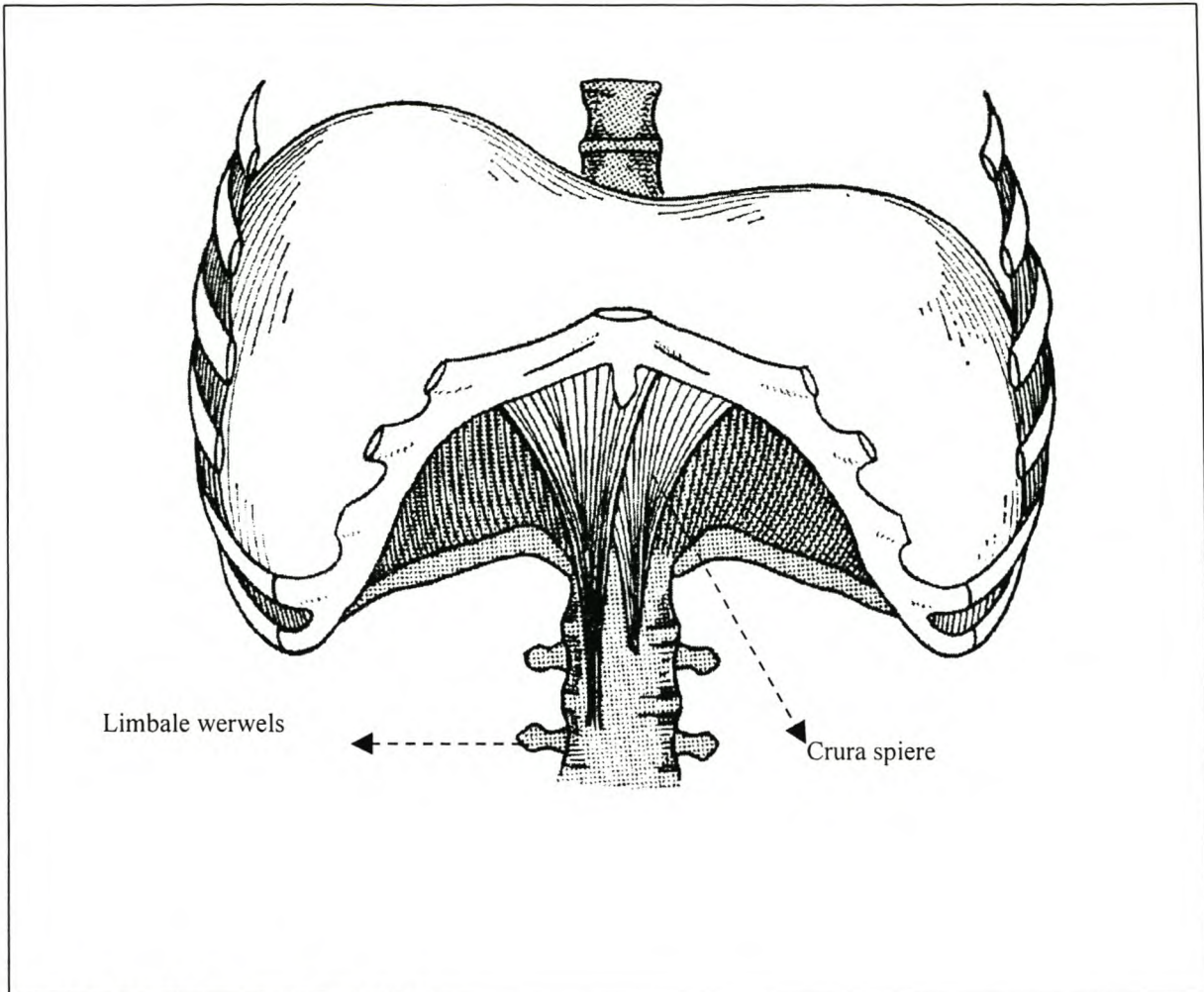


fig.12 Die diafragma (Rose 1962:55).

Vervolgens moet kortliks aan die student verduidelik word dat natuurlike asemhaling in die daaglikse lewe bestaan uit 'n inasem-periode, 'n uitasem-periode en 'n herstel-periode wat nie deur die mens se bewuste denke beheer word nie. Daarenteen bestaan "natuurlike" asemhaling vir 'n sanger uit 'n inasem-periode, 'n suspensie-periode, 'n gekontroleerde uitasem-periode en 'n herstel-periode. 'n Kombinasie van abdominale-interkostale asemhaling word as ideaal vir sangers beskou. Daar word universeel by professionele sangers aanvaar dat hierdie stadia bewustelik geoefen word, totdat dit gekondisioneerde reflekse is. (Vgl. McKinney 1982:48.)²

² "These stages must be under conscious control until they become conditioned reflexes" (McKinney 1982:48).

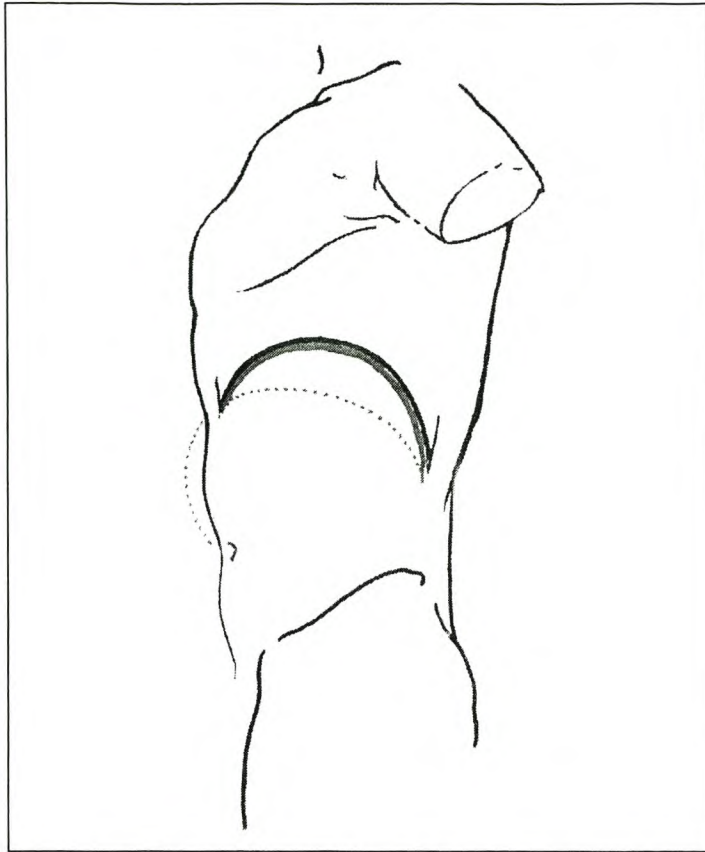


fig.13. Beweging van die diafragma gedurende die inasem-proses (Husler en Rodd-Marling 1976, teenoor p. 30).

2.5.2 Asemhalingsproses vir sangers

- * Wanneer suurstof in die liggaam benodig word, word senu-impulse na die verskillende asemhalingspiere en diafragma gestuur, waardeur laasgenoemde na onder en af beweeg.
- * Die longe wat aan die diafragma vas is word deur hierdie proses na onder, maar veral na die lae rugspasie vergroot. (By sang behoort die borskas in sy gemaklike hoë posisie te bly en mag dit nie deur hierdie dalende beweging van die diafragma afgetrek word nie.)
- * 'n Lugleegte ontstaan in die borsholte en longe wat tot gevolg het dat die atmosferiese druk buite die liggaam hoër is as binne die borsholte.
- * Lug word dan as gevolg van hierdie drukverskil ingesuiq en nie "ingeasem" nie.
- * Die afbeweging van die diafragma veroorsaak dat dit voor teen die abdomen aanleun, maar die abdomen nie na onder kan afdruk nie. 'n Dalende en uitwaartse gevoel om die middellyf en die lae rug word veroorsaak.
- * Aangesien die ribkas voor hoër is as teen die kante en agter, vind die optimale elastiese uitsetting in die abdomen plaas.

McKinney (1982:52) sê tereg:

When you inhale, the breath seems to move *into* the body, *down* to the lungs, and *out* around the middle of the body. This expansion around the middle of the body is both natural and desirable; it has already been identified as the displacement of the abdominal organs by the descent of the diaphragm. To the singer it feels as if the breath is causing the expansion; this is one of those situations for the singer in which what you experience may not coincide with the physical facts.

Dis noodsaaklik om te beseef dat tydens asemhaling die bewuste bewegingsgevoel van die abdominale en interkostale spiere dikwels verkeerdelik as dié van die diafragma ervaar word. Daar bestaan egter geen bewuste gevoel van die diafragma nie.

Die onderwyser moet nou toesien dat die student hierdie na-onder-en-uit gevoel fisiek ervaar:

- * Plaas die een hand voor op die student se abdomen (tussen naeltjie en sternum) en die ander hand agter op die gestrekte rugspiere onder teen die laerug.
- * Die onderwyser versoek die student om teen sy hande asem te haal terwyl hy ferm druk sodat die student die uitsetting na buite sal voel.
- * Indien die student probleme ondervind om hierdie uitsettingsgevoel te ervaar, maak 'n gordel styf om sy middelyf vas en laat hom daarteen asemhaal of selfs met 'n "steungevoel" daarteen druk om hierdie uitbeweging bewustelik te ervaar.
- * Versoek nou dat die student hierdie uitgesette sensasie sal behou terwyl hy met jou praat.
- * Hierdie sensasie word die suspensie en/of oopmaak van die liggaam genoem.
- * 'n Snikgeluid wat hierdie beweging aktifeer kan ook van nut wees.
- * Laat die student bogenoemde stappe herhaaldelik doen om te voel waar die suspensie plaasvind.
- * Let deurentyd daarop dat die student sy edel-staanposisie behou! "To the singer it feels much as if he is staying in a breathing-in posture" (McKinney 1982:55).

In aansluiting tot bogenoemde beskrywing kan verwys word na Placido Domingo se uitspraak in 'n onderhoud met Jerome Hines (1987:103,104): "When I started to support, I used to have a very elastic belt . . . which I still use." Verder verduidelik Hines hoe Domingo d.m.v. handgebare die uitsetting om sy middelyf verduidelik, 'n vergroting vanaf die ribbes wat die hele abdomen vul. "[. . .] everything expanding out", aldus Domingo.

Die suggestie en/of visualisering deur die student dat hy eers agter téén die rug en dan na vóór teen die abdomen asemhaal, kan effektief wees. Die gevaar bestaan dat wanneer hy net voor dink, hy later in sy maag druk wat kan veroorsaak dat die borskas sak.

Met die aanleer van die korrekte liggaamshouding en asemhalingsproses is daar 'n groot hoeveelheid inligting aan die beginner oorgedra wat hy nie alleen moet verwerk nie, maar fisiek moet ervaar en kan bemeester. Die sanger met 'n natuurlike instink en 'n bewuste gevoel van sy fisieke liggaam sal met hierdie leerprosesse min probleme ondervind. Wanneer daar egter groot veranderinge in die liggaamsopstelling moet plaasvind, duur die proses langer en moet die onderwyser en die student groot geduld aan die dag lê.

2.6 FASE VYF

AANVANG VAN PRAKTIESE LESSE

Die student begin nou sing en daar bestaan sekere belangrike punte waarop gelet moet word.

2.6.1 Belangrike punte waarop gelet moet word tydens die aanvangsfase van die praktiese lesse

- * Die pedagoog voorsien die student vooraf met 'n reeks afgerolde beginnersoefeninge wat hy in sy manuskripboek sal inplak. Dit bespaar tyd deurdat die pedagoog dit nie gedurende die lesuur hoef in te skryf nie.
- * Die omvang van die oefeninge mag nie 'n kwint oorskry nie.
- * Verhoed gekompliseerde ritmiese en melodiese strukture omdat die student nou uitsluitlik op sy liggaamsopstelling en asemhaling konsentreer terwyl hy sing.
- * Oefeninge mag ook nie uit lang frases bestaan wat die asemhalingsproses onnodig sal kompliseer nie.
- * Behalwe vir die paar tegniese aspekte waarop daar gelet moet word, moet spontane sang die middelpunt van hierdie praktiese sessies wees.
- * Aanvangsoefeninge moet eenvoudige, melodiese, musikale patrone wees wat met gemak in die middelregister van die stem gesing word.

- * Die pedagoog behoort by aanvangsoefeninge liefste nie kommentaar te lewer nie. Laat die student spontaan deursing.
- * Neem waar en ontleed sorgvuldig in hoe 'n mate die student reeds die informasie van die voorafgaande lesse geabsorbeer het.

Op hierdie stadium word daar geen inligting aangaande die foneringsproses en die daaropvolgende resonansgevoel verskaf nie.

2.6.2 Praktiese toepassing van die regte liggaamshouding en asemhalingproses gedurende die sangproses

Bogenoemde prosesse word geoefen deur middel van eenvoudige musikale tegniese oefeninge en vokale studies. Elke pedagoog ontwikkel sy eie musiekpatrone wat aan sekere standaard riglyne moet voldoen.

Optimale asembeheer kan alleenlik in konneksie met die totale foneringsproses aan die hand van melodiese frases geoefen word. Asemhalingsoefeninge is dus alleenlik nuttig wanneer dit die asemhalingspiere aktiveer en "wakker" maak voor daar met die sangproses begin word. Vermoë gekompliseerde asemoefeninge. Dit lei tot styfheid en veroorsaak dat die asemhalingspiere hul elastisiteit verloor.

- * Laat die student aanvanklik met beide hande se vingers ferm op sy abdomen druk en kort ss-ff asemkompressies doen.
- * Maak seker dat hy die na onder-uit gevoel om die middellyf ervaar en bewustelik die elastiese strekbeweging tussen die abdomen en laerug aktiveer.
- * Hou die suspensiegevoel om die middellyf vir 'n aantal tellings terwyl die asem stadig op 'n ss-geluid uitvloei.

In breathing for singing [. . .] however, it is very important that the breath should be suspended momentarily just as the act of inhalation is completed. The purpose of this moment of suspension is to prepare the breath support mechanism for the phonation which follows. Since it is not part of natural breathing, suspension must be acquired by the singer through the imposition of conscious controls. It should be practiced until its use has become nature for the singer (McKinney 1982:53).

Die korrekte liggaamshouding moet voortdurend gedurende die aanvangslesse gekontroleer word. Die belangrikheid dat die borskas nooit in balans met die reguit rug mag sak nie, kan nie oorbeklemtoon word nie.

Voorbeeld van 'n tegniese oefening en die praktiese toepassing van bogenoemde aspekte.



- * Sorg dat die student op 'n gemaklike afstand vanaf die klavier staan sodat die pedagoog hom altyd volledig in sig sal hê.
- * Maak seker dat die student die edel-staanposisie inneem (en behou).
- * Voordat die student die eerste frase sing moet hy bewustelik konsentreer op die inasemproses, ook die liggaamsverbinding genoem.
- * Hierdie inasemproses van "laag teen die rug en uit teen die abdomen" word bewustelik gevoel voor die foneringsproses 'n aanvang neem.
- * Versoek die student om hierdie oop gevoel, ook genoem die suspensie (breathing-in position), te behou terwyl hy sing. Die borskas mag nie sak nie.
- * Begin met 'n o-vokaal en gaan halftoonsgewys hoër terwyl die student die oefening spontaan sing.
- * Luister na die student se natuurlike vokaalkonsep en waar die student se natuurlike stemfokus gekonsentreer is, sonder om enige kommentaar te lewer.
- * Aan die einde van die frase en voordat die volgende frase gesing word, moet die onderwyser fyn dop hou watter beweging die student se abdomen uitvoer.
- * Wanneer die uitasemproses reg geskied sal daar aan die einde van die frase 'n outomatiese terugkeer na die volgende suspensiefase ("uit"gevoel om die middellyf) plaasvind. Die inasemproses is dus 'n refleks-ontspanning op die voorafgaande uitasemproses.
- * Die student mag nie sy asem aan die einde van 'n frase vashou nie, maar moet diafragma ontspan vir die volgende suspensiefase.

- * Op hierdie stadium is die liggaamshouding en asemverbindingsgevoel die belangrikste en moet dit bewustelik geoefen word aan die hand van verskillende musikale patrone en die gebruik van verskillende vokale.
- * Die volgende aspek wat beklemtoon moet word, is die bekendstelling van die vyf Italiaanse vokale¹ i,e,a,o,u. (Sien Vokaalsimbole van die Internasionale Fonetiese Alfabet, Bylae B)

¹ Vokale: 'n Volledige bespreking van die verskillende vokale verskyn in die tesis 'n Ondersoek na sangpedagogiek met verwysing na die Schubert-liedere as onderrigliteratuur van Magdalena J. Fourie (1986:339).

2.7 FASE SES

DIE FONERINGSPROSES EN RESONANSGEVOEL

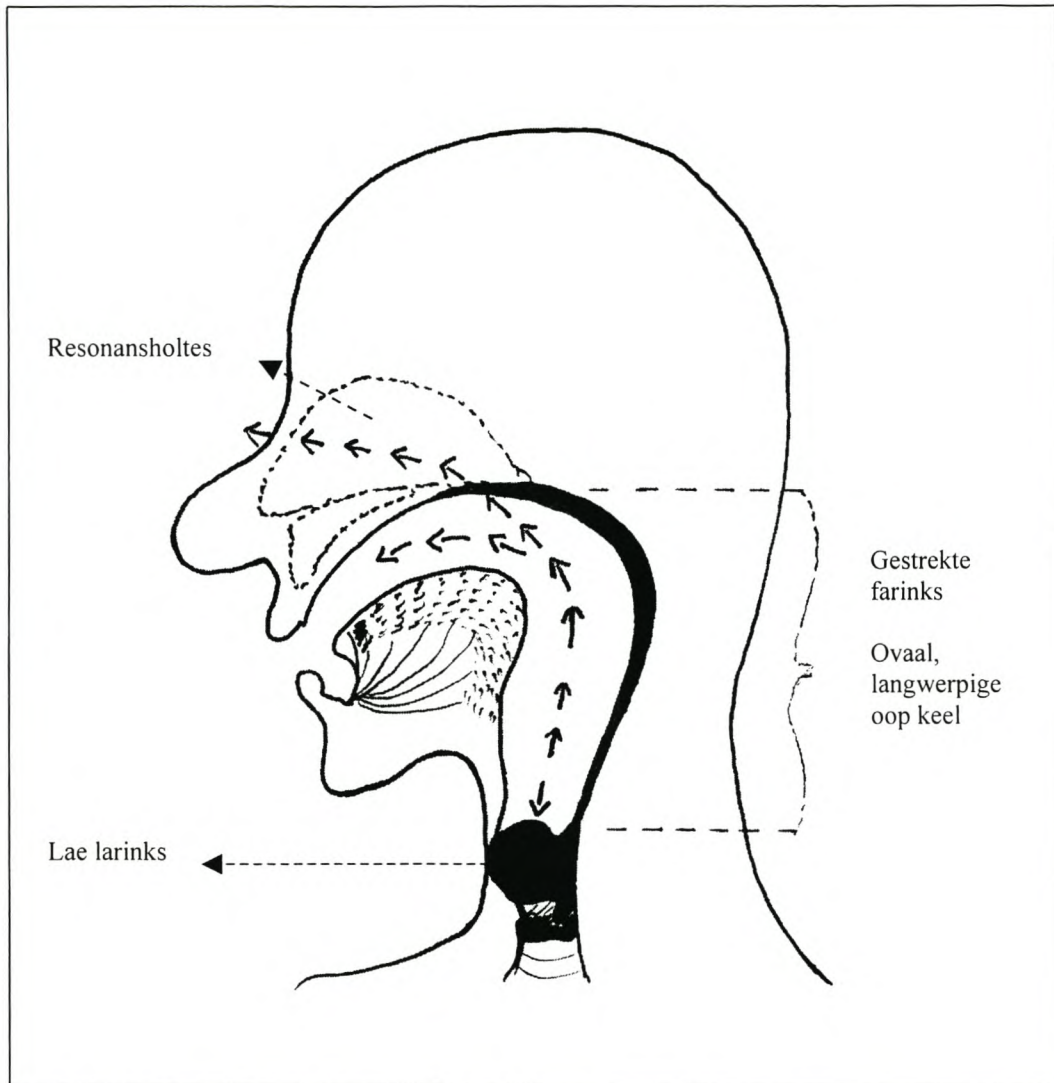


fig.14 Die foneringsproses en resonansgevoel.

2.7.1 Waar ontstaan klank?

Maak die student weereens bewus waar sy larinks geleë is. Kennis van die gekompliseerde werking van die stembande is nie nodig nie, maar van belang is dat daar twee stembande in die stemkas geleë is wat sluit en deur uitvloeiende lug in beweging gehou word.

Die volgende beskrywing verduidelik baie goed hoe klank in die larinks ontstaan en deur 'n vry oop keel tot in die resonansmasker beweeg. Jerome Hines (1987:173) het aan die

beroemde sangeres, Marilyn Horne die vraag gestel: "Then you have the sensation of making the sound in the larynx?" waarop sy geantwoord het: "Of course! You're making the sound there. I feel that my whole concentration is coming out here in front . . . in the mask . . . but I don't concentrate on that either."

Die bewustheid van die fisieke posisie van die larinks is baie belangrik aangesien die sanger voortdurend moet konsentreer om hier te ontspan. Spanning by die larinks met al sy gekompliseerde verankeringspiere kan verskeie tegniese probleme tot gevolg hê.

- * Wys weer aan die hand van prente aan die student hoe die larinks met sy verskillende verankeringspiere lyk. (Kyk. fig.2.)
- * Die onderwyser sing 'n eenvoudige staccato oefening op 'n i-vokaal en laat die student aan sy (die onderwyser) se larinks voel waar hierdie fisieke sensasie ervaar word.

2.7.2 Posisie van die larinks

Tydens die sangproses is die posisie van die larinks baie belangrik en het dit 'n groot invloed op klankproduksie. Die ideale posisie is 'n lae verankerde larinks wat nie deur die tong afgedruk mag word nie. Wanneer die inasemingsproses reg geskied sal die larinks outomaties in 'n lae posisie geplaas word.

McKinney (1982:133) verklaar:

Most authorities now agree that the best position for the larynx is a comparatively low one, and that the larynx does not need to make any significant excursions up or down once phonation has started. These conclusions were reached through a series of tests designed to establish a relationship between desirable vocal tone and laryngeal position. It soon became apparent that the type of vocal tone favoured by many teachers was associated with a comparatively low larynx, and that an undesirable type of tone often was associated with a high larynx.

Belangrik is die proses waardeur die stembandstrekking na onder plaasvind (stembande word langer gestrek) wanneer 'n stygende toonleer gesing word. Hierdie begrip is van kardinale belang vir die jong student wat altyd moet konsentreer dat die larinks in 'n lae, ontspanne posisie bly en nie lig gedurende die sangproses nie. Daar bestaan geen bewuste gevoel van

die delikate werking van die stembande nie, maar in 'n gevorderde stadium van sang konsentreer sangers wel op 'n fisieke af-gevoel by die larinks wanneer hulle hoë note sing. Hierdie skolingsproses is baie belangrik wanneer daar aan die tweede registeroorgangsproses gewerk word.

Aan die hand van die onderstaande skets word verduidelik hoe die skildkraakbeen nader aan die ringkraakbeen gestrek word wat veroorsaak dat die stembande in hul lengte strek.

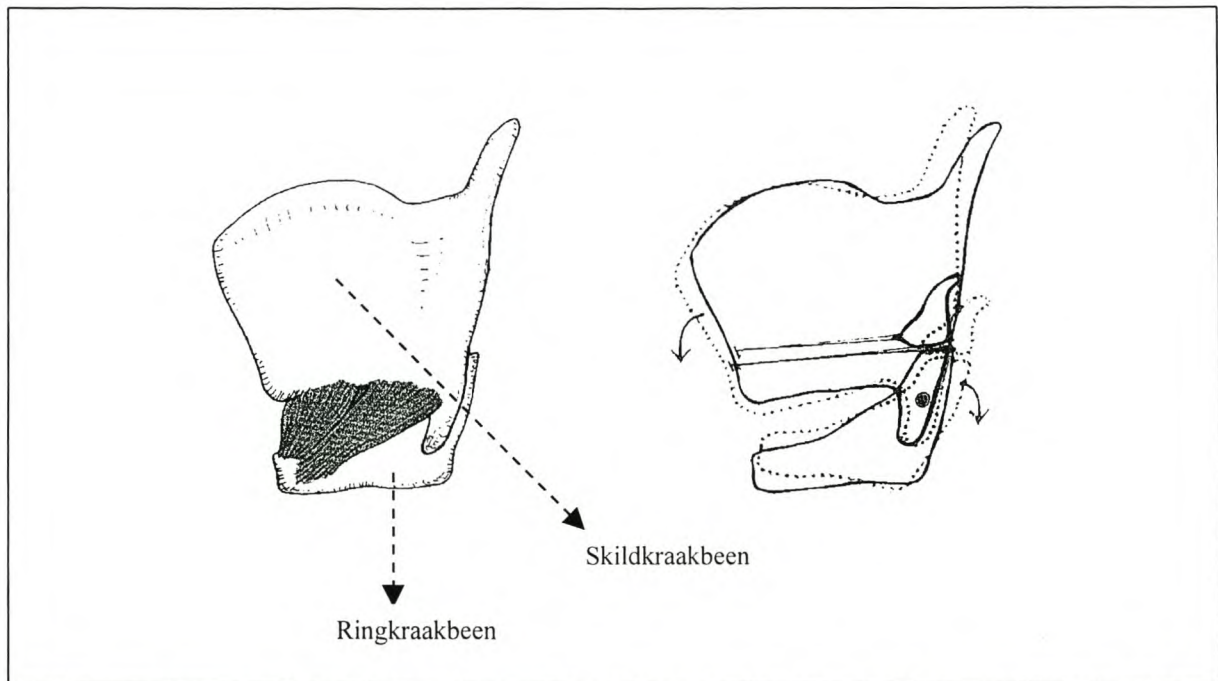


fig.15 Beweging van skildkraakbeen op ringkraakbeen vir stembandstrekking (Husler en Rodd-Marling 1976, teenoor p.19).

2.7.3 Oopkeel-gevoel

Die begin van 'n gaapgevoel asook die vorm van die u-vokaal (geluid van 'n uil) sal aan die student 'n gevoel van 'n oop keel gee. Laasgenoemde vokaal gee die diepste stelling van die larinks met 'n hoë koepelstelling van die sagteverhemelte. (Kyk fig.15.)

2.7.4 Die foneringsproses: Stemaansit (*attack, onset, coup de glotte*)

Goed gebalanseerde stemaansit is die primêre uitgangspunt vir 'n goeie sangerstoon. Dit is van groot belang vir die jong sangstudent en die geroetineerde sanger dat hierdie tegniese

aspek deel van hul daaglikse oefenprogram sal wees. 'n Vrye foneringsproses is alleen moontlik wanneer daar in en om die larinks 'n elastiese spierbalans verkry is in direkte verbinding met 'n goed geaktiveerde subglottale asemdruk.

Nothing in technical accomplishment in singing is more beneficial to the vocal instrument than the proper positioning of the vocal folds for the clean onset. Such prephonatory tuning of the laryngeal muscles in combination with the exact degree of subglottic pressure and airflow provides the basis for good singing (Miller 1986:7).

Die gekompliseerde werking van hierdie sangproseses hoef nie aan die student verduidelik te word nie, maar dis baie belangrik dat die onderwyser hom ten volle sal vergewis van die proses van stemaansit gekoppel met die verskillende resonansholtes.

Praktiese voorbeeld: Oefening vir stemaansit.



- * Begin met 'n eenvoudig gekonstrueerde oefening. Herhaalde note word op die ü-vokaal gesing.
- * Die student moet met 'n verbinde asem suspensie begin en daarna die vokaal direk van bo op die stembande sê in die vorm van 'n ligte staccato. Die gevoel of daar 'n "kleppie" sluit, kan aan die student gesuggereer word.
- * Wissel die vokale af. Die Duitse ü-vokaal is baie geskik vir die manstem. Gebruik gedurig die beskrywing "rond en warm" sodat die vokaal op 'n lae larinks gesê word.
- * Die Italiaanse i-vokaal kan geneig wees om die larinks te hoog te stel, en 'n ongewenste "knödel"¹ kan so verkry word.
- * Laat die student met sy vinger onder die larinks by sy kuiltjie voel waar daar 'n sensasiegevoel van stembandsluit bestaan.

¹ Knödel: Die Duitse term wanneer die larinks te hoog geplaas is en die tongwortel van bo-af daarop druk.

Opsommend kan stateer word: "The attack must be so cultivated and permanently built into the throat that it becomes automatic in action" (Armhold 1963: 34).

2.7.5 Resonansgevoel

Die bewusmaking of aanleer van die resonansgevoel en/of resonanssensasies is 'n tydsame en gekompliseerde proses wat met verloop van tyd aan die student oorgedra moet word. Die eindproduk wat in die resonansproses plaasvind is die direkte, gebalanseerde werking en aaneenskakeling van die liggaamsopstelling, die aktiveerder (asemhalingsapparaat) en die vibrator (larinks).

'n Resonansvolle sangerstoon wat vry vibreer in al sy dimensies, is die resultaat van jarelange studie. Daar bestaan geen kortpad om deur middel van onwetenskaplike metodes die stem in een of ander posisie in te druk om die optimale "stemplasing" te verkry nie. Hier speel die onderwyser se kennis van die wette van akoestiese klankvibrasie 'n kardinale rol.

Miller (1996:84) beweer:

It is an acoustical fact that *tone cannot be placed*. Singers have 'masque' sensations because of sympathetic vibration by bone and cartilage conduction. Those sensations should be the result of coordinated function, not an attempting to "put" sound in places where it cannot go.

Vir die optimale resonansgevoel moet daar gedurig gekonsentreer word op 'n oop-keel gevoel. Dit sal resulteer in 'n lae larinks waarvandaan klankvibrasies 'n vrye pad volg en versterk word in die verlengde farinks, wat op sy beurt weer aaneenskakel met die mondholte en nasofarinks. As eindresultaat ervaar die sanger 'n sterk vibrasiegevoel in sy wangbene en neusholtes. Die toehoorder op sy beurt beskryf hierdie eindresultaat as 'n goed geplaasde, gefokusde stem.

Die konsep "stemplasing" het al tot groot verwarring gelei. Dit is dus belangrik dat ons sal let op die siening van McKinney (1982:141):

A word needs to be said about focusing, placing, or projecting vocal sound. The teacher who attempts to use these words in any literal sense may end up in a scientific quagmire. Sound moves out from its vibrating source in a series of

compression and rarefaction waves, filling any vocal resonator to which it has access. There is nothing in the human mechanism by means of which a singer can place, focus, or throw the sound anywhere. And yet all these terms have meaning within the experience of both teacher and student. Vennard refers to 'illusion of placement'. The student feels vibratory sensations at certain places and discovers that when his teacher suggests moving the tone forward or backward, he can feel the sensations move. It is legitimate to call this 'voice placement' if you understand that your sound actually has not been put anywhere.

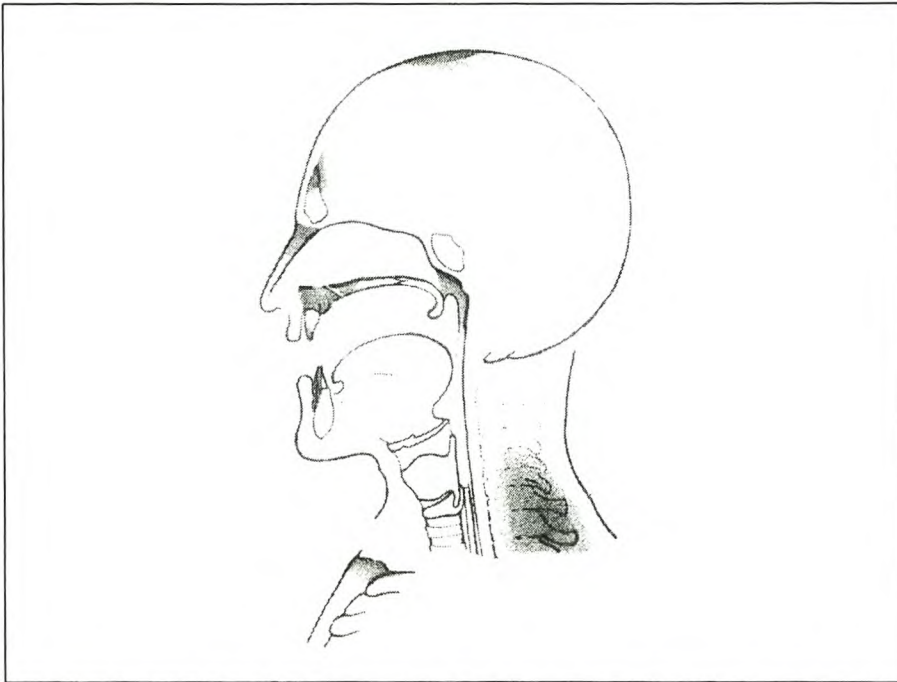


fig.16 Verskillende posisies van stemplasing (Husler en Rodd-Marling 1976, teenoor p.69).

Husler en Rodd-Marling (1976:69) gee 'n breedvoerige uiteensetting van die verskillende fokuspunte waar die stem sal "klink" en vibrasiesensasies ondervind kan word. Vir die jong sanger kan hierdie inligting tot groot verwarring lei en die onderwyser moet hierdie tegniese aspek so eenvoudig moontlik verduidelik, maar wel seker maak dat die belangrikheid daarvan duidelik aangespreek word.

Wanneer die student die konsep van stemaansit, oop keel en 'n vriendelike gesigsmasker baasgeraak het, het hy reeds onbewustelik die fisieke koppeling van die resonators laat geskied. Keer terug na die skets wat illustreer hoe klank die larinks vrylik verlaat en deur die oop keel, mondholte en nasale holtes tot in die masker beweeg.

Wanneer vokaalvorming in die keel en mondholte reg geskied en die gesigsmaskerspiere die vokaal reg projekteer, neem die lippe 'n ovaalvorm aan wat 'n sigbare projeksie van die ovaalvormige keel daarstel. Terselfdertyd veroorsaak die breë geligte gevoel in die wangbene dat 'n ligte drukking van die bolip op die boonste oogtande gevoel word. Tussen die wenkbroue verskyn daar 'n fokuspunt waardeur die wenkbrouspiere outomaties na mekaar beweeg en twee "plooitjies" laat ontstaan. Die eenvoudige assosiasie van die "snawel" van 'n voël of die vorm van 'n "visbek" kan van groot hulp vir die student wees.

Armhold (1963:31) skryf:

Mentally the singer should visualize the transformation of the upper jaw into a beak, protruding over the lower jaw. Although the lips have generally to be left alone and kept loose, they should support the oval shape of the mouth in order to give the tone-stream the necessary forward direction. There are two little points of tension just above the corners of the mouth, which press against the upper teeth, or upper palate - as Elizabeth Schumann puts it: 'the firm grip on the eye-teeth'. The mental transformation of the upper jaw into a bird's beak in connection with the sinuses of the head, form the resonance area or the resonance box (or the *masque* - another singing term), towards which the tonestream has to be directed. It is best to imagine the form of a triangle with the two points above the corners of the mouth and with an imaginary apex between the eyebrows just above the bridge of the nose.

Wanneer die student sing moet daar gedurig na hierdie twee fokuspunte verwys word. Deur middel van neurie-oefeninge op "ng" kan die resonansgevoel in die masker bewustelik geoefen word.

2.8 FASE SEWE

DIE ARTIKULASIEPROSES EN DIE BETROKKENHEID VAN DIE GESIGSPIERE BY DIE PROJEKSIE VAN KLANK EN TEKS

Die belangrikheid van die ekspressiewe soepelheid van die gesigsmaskerspiere is van kardinale belang vir die jong sanger. "The most important articulators are the ones which are under the direct control of the singer; the lips, the lower jaw and the tongue" (McKinney 1982:154).

'n Dooie, uitdrukkingslose gesig sal ongeprojekteerde klank tot gevolg hê. 'n Vriendelike, entoesiastiese gesigsuitdrukking gee vitaliteit aan die klank en kommunikeer direk met die toehoorder.

McKinney (1982:154) stel dit soos volg:

[. . .] your face has to have a pleasant, vital expression, as if you are about to smile; it is very important that you communicate with your face, as well as with your voice".

"[. . .] Although a slight smile is desirable, be careful not to pull your lips back off your teeth into a forced smile. Pulling back on the lips can tighten the pharynx in the vicinity of the soft palate and can cause the tone quality to become too bright.

Hierdie aanhalings wys op die belangrikheid van 'n vriendelike-entoesiastiese uitdrukking, wat 'n effense geligtheid van die wange teweeg bring, terwyl die vorm van die mond en lippe die ronde vorm van die ovaalvormige keel en mond projekteer. Vir die student is dit nie so eenvoudig om hierdie konsep te begryp en fisies uit te voer nie, want die twee bewegings is kontrasterend tot mekaar.

Die lippe en ovaal mondposisie, tesame met 'n stywe onderkaak en gefikseerde larinks, *kan verkeerdelik as stutmeganisme* gebruik word om sekere klankideale te verkry. Hierteen moet gewaak word, veral wanneer die student probeer om die klank voor in die masker te druk.

Wanneer die kakebeen oopskarnier na mate 'n stygende toonleer gesing word, word die vriendelikheid om die oë en wangbene behou, terwyl die mond in 'n vertikale-ovaal vorm sal oopmaak. Die kakebeen skarnier met 'n terug-en-af beweging na onder en die lippe neem 'n ovaal vorm aan. "Do not do anything artificial to get this feeling, such as lifting your top lip as if you are smelling something unpleasant or protruding your lips. Just try to feel that your lips are very slightly off your teeth and free to move", aldus McKinney (1982:155).

2.8.1 Die tong

Van al die artikulators is die tong die belangrikste. Onnodige spanning kan die vrye beweging vir die vorming van menigvuldige klankvariasies deur die tong beïnvloed. Dis baie belangrik dat die tong 'n sentrale posisie of ruspunt sal inneem. Die sanger het 'n gevoel dat die tong se punt teen die gleufies van die ondertande raak, vanwaar die massa van die tong verskillende

forme aanneem vir die vorming van die verskillende vokale. Die punt van die tong verlaat hierdie sentrale punt vir die vorming van al die verskillende konsonante, maar moet altyd weer terugkeer tot hierdie sentrale posisie. Die massa van die tong lê in 'n na-bo gekoepelde vorm by inaseming en dis verkieslik dat hierdie posisie gedurende die foneringsproses as uitgangspunt sal bestaan. Onder geen omstandighede word die tong plat gehou nie. Dit veroorsaak dat die massa van die tong na agter in die keel gedruk word en sodoende die keel toedruk.

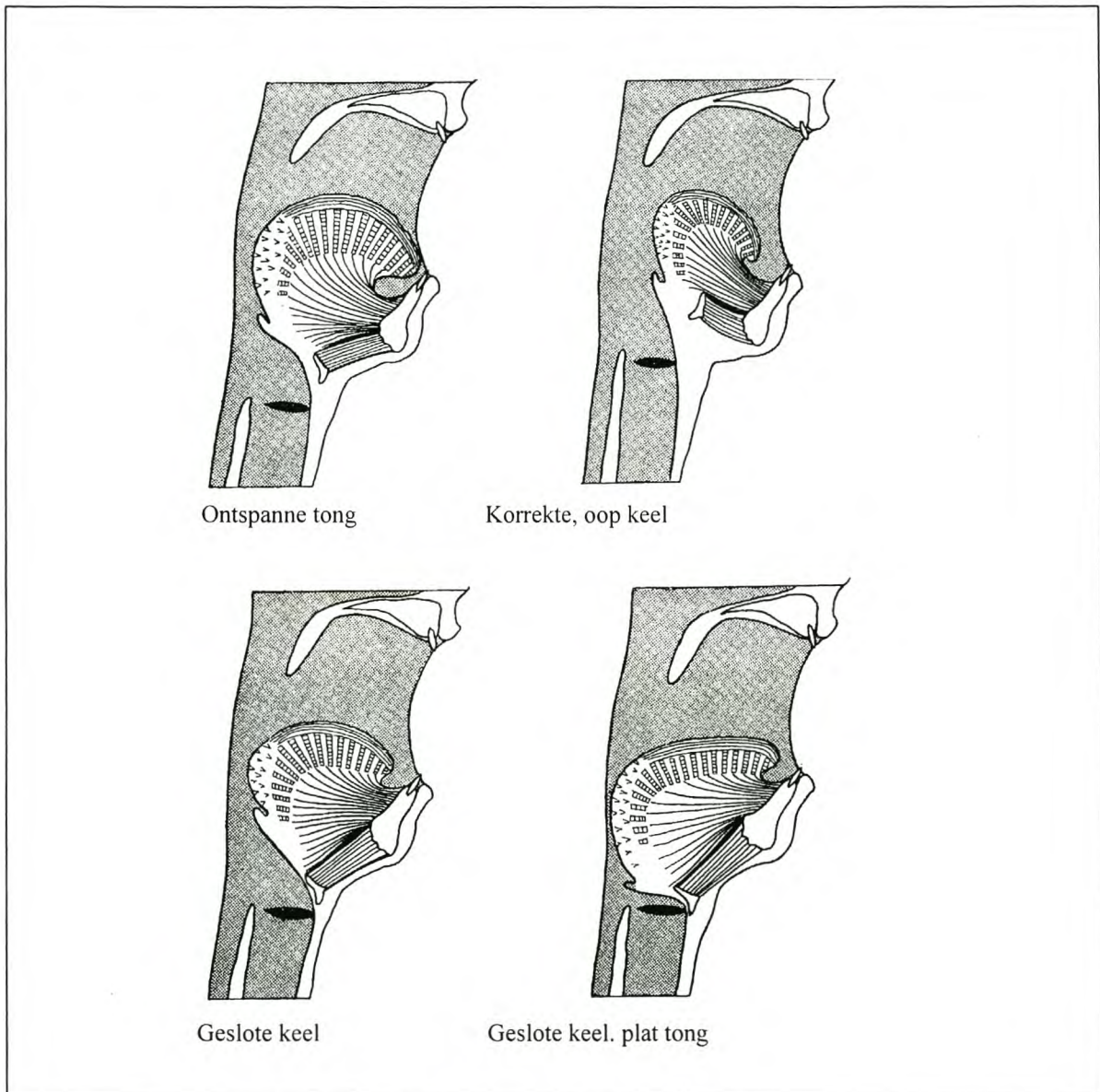


fig.17 Verskillende posisies van die tong (Rose 1962:198).

2.8.2 Oopmaak van die kakebeen

Die onderkakebeen moet vry en sonder enige spanning kan oopmaak tydens die artikulasieproses.

McKinney (1982:155) is een van die vele pedagoë wat hiervoor die gaap-aanvang aanbeveel:

This ideal condition can be achieved easily through the beginning-of-a-yawn position. When you begin a yawn, the throat seems to drop open and you can feel cool air going deep within it; the jaw drops down freely, and there is a gentle lifting at the top of the throat as the soft palate rises.

Wanneer 'n stygende toonleer gesing word sal die keel en mondopening outomaties in die vertikale lengte vergroot, wat veral belangrik is vir die hoëregister. Daar moet gelet word dat die kakebeengewigte 'n na-onder-en-agter swaaibeweging maak en dus nie na voor geforseer word nie. Van belang is dat hierdie vertikaal-ovale keelopening ook die larinks in 'n ideale lae posisie vir die foneringsproses plaas.

Vir die grondlegging van 'n goeie sangtegniek is dit noodsaaklik dat die student die bostaande fasette baie goed begryp en deel van sy daaglikse sangroetine sal maak. Dat die onderwyser hierdie aspekte deur sy eie sangervaring as rolmodel aan die student moet kan demonstreer, is 'n onontbeerlike noodsaaklikheid. "Liewer geen onderrig as slegte onderrig!"

2.9 FASE AGT

SKOLING VAN DIE MIDDELREGISTER VAN DIE MANSTEM

Deur middel van tegniese oefeninge, vokale studies en beginnersrepertorium moet daar daagliks aan die middelregister van die student gewerk word. Die keuse van tegniese oefeninge berus by die onderwyser en hier word daar staatgemaak op sy onderwyservaring. Die intillegente, instinktiewe sanger-student sal nie probleme hê om die aspekte in hierdie hoofstuk sy eie te maak nie, tensy daar met verkeerde sangmetodes teen die natuurlike ontvouing van hierdie prosesse ingemeng word. Dit bring ons weer terug tot die begrip "ware

sangtalent" wat daarop neerkom dat al hierdie sangaspekte reeds sluimerend in die jong sanger "geprogrammeer" is, en dat sangonderrig dit alleenlik wakker maak en ontwikkel.

Vanaf die begin moet daar gekonsentreer word op 'n ideale sangerstoon, wat soos volg gedefinieer kan word:

- a) Veranker en vry geproduseer.
- b) Ryk aan resonans en toonkleur.
- c) Ekspressief, energiek.
- d) Deurlopend vloeibaar van een toon na 'n ander.
- e) Stabiele vibrato.
- f) Suiwer geïntoneer.
- e) Aangenaam om na te luister.

Kies aanvanklik eenvoudige melodiese frases. Die spesifieke aanvangstoon vir elke stemtipe is baie belangrik: tenoor: f_1 , bariton: c_1 bas: a. Die oefening moet halftoongewys styg totdat die hoogste noot van die middelregister met gemak bereik is. Keer weer terug na die aanvangsnoot en gaan laer tot die laagste noot van die spesifieke stemtipe se stemomvang.

Let op die volgende punte:

- a) Liggaamsopstelling: Bly die student in die edel-staanposisie terwyl hy sing?
- b) Asemhaling: Kontroleer gedurig of die asem reg "verbind" is en outomaties terugkeer na die inasemsuspensie. Aanvanklik kan die student geneig wees om sy asem vas te hou terwyl hy konsentreer om die inasemposisie te behou.
- c) Foneringsproses: Luister na die vokaalkonsep van die student. Deur die verskillende vokale af te wissel moet ons hier reeds vasstel watter vokaal vir die student die natuurlikste is om sy eiesoortige timbre ten beste na vore te bring. Let op of daar reeds 'n ekspressiewe uitspraak van vokale plaasvind en in hoe 'n mate die gesigspiere reeds saamwerk. Konsentreer of die student se larinks laag en veranker sit sonder dat hy daarop druk.

Gedurende hierdie werksfase is dit belangrik dat die student die individualiteit van sy eie persoonlike stemkwaliteit sal leer ken en gedurig daarna strewende om die uniekheid daarvan te behou. Die wonder van klanksuggetie speel hier 'n belangrike insiggewende rol. Die onderwyser moet self die verskil tussen die regte en verkeerde klank aan die student kan

voorsing en deur middel van tegniese middele eksperimenteer om die persoonlike klankkleur (timbre) van die student se stem ten volle te ontvou.

AFDELING 2

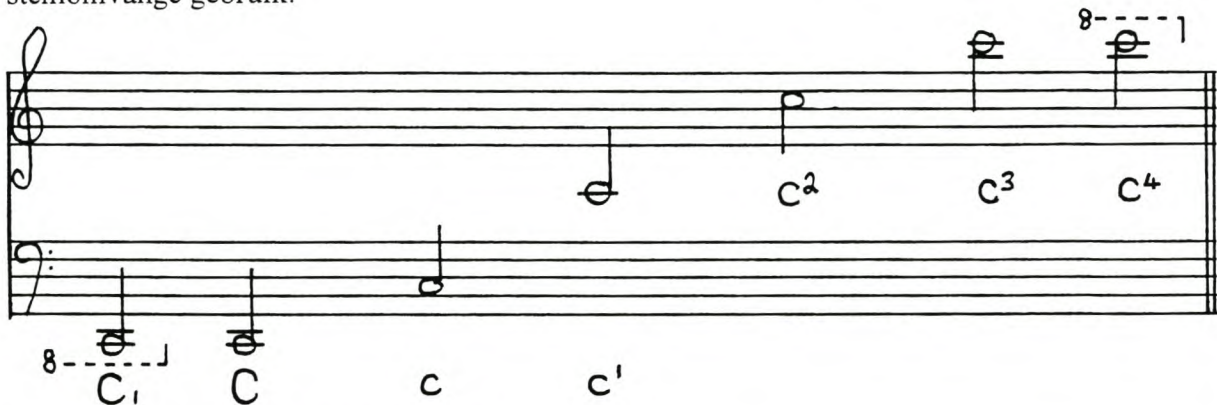
HOOFSTUK 3

DIE MUTASIEPROSES VAN DIE SEUNSTEM

3.1 DIE VERSKILLENDE STADIUMS VAN ONTWIKKELING TOT EN MET DIE VOLWASSE MANSTEM

Sangonderrig van die manstem omvat 'n wye vakgebied wat hoë eise aan die sangpedagoog stel. Wanneer daar met die manstem in die onderrigstudio gewerk word, is dit belangrik dat die onderwyser 'n deeglike kennis van die mutasieproses van die seunstem sal hê. Kennis van die verskillende stadiums waardeur hierdie jong stem ontwikkel na gelang van sy anatomies-fisiologiese groeiprosesse, is van uiterste belang vir die onderwyser.

Die volgende numerering (Miller 1993:7) word vir die notering van die verskillende stemomvange gebruik.



3.1.1 Stemontwikkeling voor adolessensie

Direk na geboorte simboliseer die eerste akoestiese skreeu van 'n baba sy direkte kontak met die wêreld buite die moederskoot. Die menslike larinks word dus direk na geboorte as akoestiese instrument gebruik en na enkele weke word verskeie gemoedstoestande deur middel van vokale geluide tot uiting gebring. Stemontwikkeling neem hier reeds 'n aanvang.

Volgens navorsing deur Frank (Seidner en Wendler 1982:134) besit beide seuns en dogters op die ouderdom van drie jaar reeds 'n gemiddelde sangstemomvang van 'n oktaaf ($b-b_1$). Tussen die ouderdom van vier en ses jaar begin die stemomvang tussen dogters ($b-f_2$) en seuns ($a-e_2$), reeds 'n noemenswaardige verskil toon terwyl die grootte van die larinks min of meer dieselfde bly.

Wanneer adolessensie vanaf die ouderdom van dertien tot vyftien jaar by die seuns (by dogters selfs 'n jaar vroeër) intree, begin groot anatomies-fisiologiese veranderinge in die liggaam plaasvind. Vokaal gesproke gaan die stem deur verskillende ontwikkelingsstadia wat uiteindelik die volwasse sanginstrument daarstel.

3.1.2 Anatomies-fisiologiese veranderinge van die seun se larinks tydens adolessensie

Veranderinge in die anatomies-fisiologiese struktuur van die seun se larinks word teweeg gebring deur die invloed van die geslagshormone. Die larinks groei tot dubbel sy grootte, veral in die horisontale dimensies. Die skildkraakbeenplaat¹ vorm 'n hoek van 90° teenoor 120° vóór puberteit en die stembande verdik in massa en word gemiddeld 10mm lank. Die spraakregister val met 'n oktaaf tot in die omgewing van $a-c_1$ en veroorsaak die algemeen bekende stemsteurings wat intree in die vorm van:

- * 'n tipiese rou, asemrige klankkarakter,
- * die aanhoudende "breek" van die spraakstem in oktaafspronge na onder in die borsregister of na bo in die kopregister (Seidner en Wendler 1982:136).

(Gedurende die mutasieproses van die dogterstem vind daar ook veranderinge plaas, maar nie so drasties soos by die seuns nie. Die stemomvang verskuif 'n derde laer. Die laeregister² word na onder vergroot terwyl die boonste registeromvang dieselfde bly. Geen definitiewe stembreuk word ervaar nie, maar die stem ontwikkel tydelik 'n kataragtige klankkwaliteit.)

¹ Sien voorbeeld van die skildkraakbeenplaat: figuur 15

² Laeregister, middelregister en hoëregister word in hierdie handleiding as aaneengeskrewe naamwoord gebruik.

Seidner en Wendler (1982:136) wys op die volgende belangrike punt: veranderinge in die struktuur van die seun se larinks veroorsaak dat die ou funksionele prosesse van die sensoriese sensustelsel vervang word deur nuut gekoördineerde funksies. Deur hierdie veranderinge ontstaan daar 'n nuwe instrument met 'n totaal nuwe klankkarakter en psigologies is hierdie "nuwe" stem vir die seun 'n groot aanpassing. Die reflektiewe aksies by die sangproses moet dus van nuuts af geskool word.

Die pedagoog moet ten volle vertrouwd wees met hierdie veranderende funksies. Dikwels word verkeerdelik van die standpunt uitgegaan dat daar 'n direkte oorgang van een stemomvang (of stemtipe) na 'n ander plaasvind. Dit is byvoorbeeld nie vanselfsprekend dat die omvang van 'n seunsopraanstem direk oorgaan na dié van 'n tenoor stemomvang nie. Die seunstem moet van nuuts af vanuit 'n beperkte omvang geskool word.

3.1.3 Verskillende stadiums van die mutasieproses

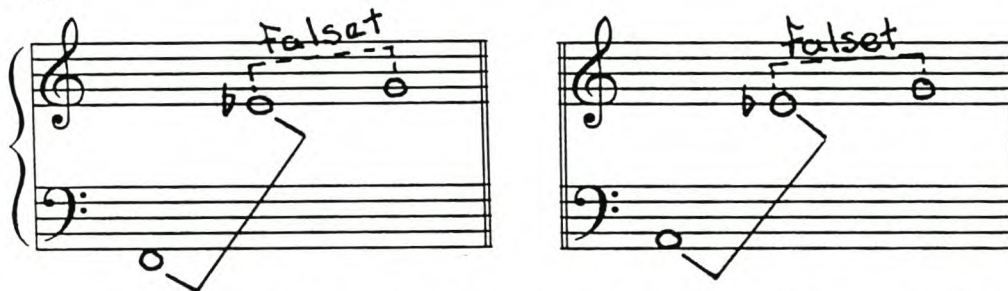
- * **Premutasie:** *ses maande tot 'n jaar.* Die stem klink rou en krapperig, somtyds kragtiger in volume met 'n duidelike verval van die hoëregister terwyl die onderste omvang onveranderd bly. Die klankkarakter bly nog steeds dié van 'n seunstem.
- * **Mutasie:** *'n verdere twee tot drie maande.* 'n Versteurde stemfunksies met 'n rou, asemrige klankkarakter tree in. Die stembreuk is hier baie prominent. Die spiere van die larinks is onderontwikkeld en kan die beheer van toonhoogte nie stabiel kontroleer nie. Die hoë stemomvang verdwyn en daar vind 'n vergroting van die stemomvang na onder plaas. Die klankkarakter is wisselend van aard en is nie kenmerkend van óf die seun óf die latere manstem nie.
- * **Postmutasie:** *'n verdere ses maande tot twee of drie jaar.* Die algemene klankkarakter verbeter geleidelik. Die meer manlike seuns ontwikkel 'n sterk laeregister terwyl die omvang na bo met tyd verbeter. Gedurende hierdie stadium ontwikkel die stem tot sy eie individuele stemtipe wat bepaal word deur die fisieke bou van die larinks, die eiesoortige stemtimbre en die spesifieke registeroorgangspunt waar die stem in die ongeoefende hoëregister in falset oorgaan.

Seidner en Wendler (1982:138) lewer belangrike kommentaar oor laasgenoemde stadium. Hierdie postmutasie tydperk varieer van individu tot individu. Hoewel die spraakstem soms reeds volledig oorgegaan het tot die volwasse manlike spraakstem, kan dit wel gebeur dat die sangstemomvang nog nie gestabiliseer is nie. (Hier word verwys na die natuurlike stemomvang van die ongeskoolde sangstem.)

3.1.4 Die verskillende stemtipes van die jong manstem

Baritonstem. Die mees algemene stemtipe wat by seuns voorkom is die normale baritonstem wat in twee verskillende kategorieë, naamlik swaarder en ligter baritonstemme, ingedeel kan word.

Omvang:

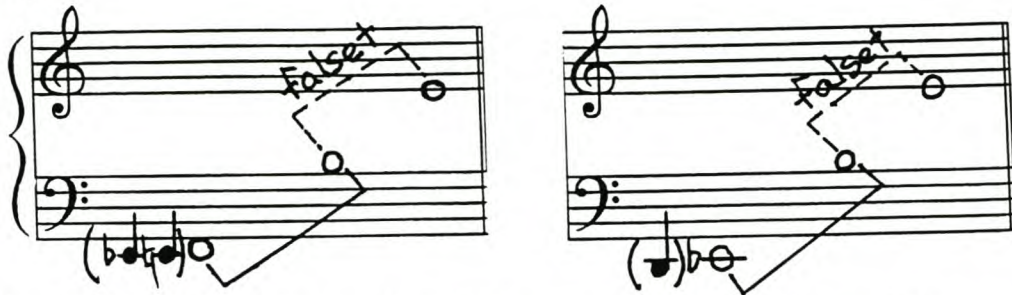


Die eerste stemtipe besit 'n laer uitbreiding van drie note met 'n tipiese bas klankkarakter, terwyl die stem bó by die normale bariton-registaroorgangspunt na falset oorgaan. Hierdie stem ontwikkel later tot 'n volwasse basbaritonstem. Die stem besit dus 'n warm baskwaliteit terwyl die hoëregister (wanneer dit ontwikkel word) 'n tipiese dramatiese baritonklank sal aanneem. Dit is 'n baie besondere stemtipe wat nie dikwels aangetref word nie.

Die tweede stemtipe het 'n tipiese manlike klankkarakter. Wanneer hierdie stemtipe geskool word sal daar 'n duidelike verskil intree wat sal aandui of die stem eventueel tot 'n liriese of dramatiese bariton sal ontwikkel. Hier speel die persoonlike timbre, liggaamsbou en persoonlikheid van die individu 'n bepalende rol.

Basstem. Twee verskillende basstemme kom voor, naamlik 'n ligte basstem en 'n baie lae basstem.

Omvang:



Hierdie stemtipe is baie skaars en die mutasieproses van hierdie stem word die vinnigste van al die stemtipes voltooi. Albei stemtipes neem dadelik 'n volwasse basklankkarakter aan, maar met die verskil dat die lae basstem vanaf die begin reeds 'n lae D kan sing. Die hoër stem kan deur middel van skoling sy registeromvang na onder verlaag, maar hierdie note kry nooit 'n definitiewe "vol" kwaliteit nie. Die hoëregister van albei stemtipes het gewoonlik dieselfde omvang. Die tweede stemtipe ontwikkel gewoonlik tot 'n "karakterbas" by wie die individuele verhoogpersoonlikheid uiteindelik die deurslaggewende faktor sal wees.

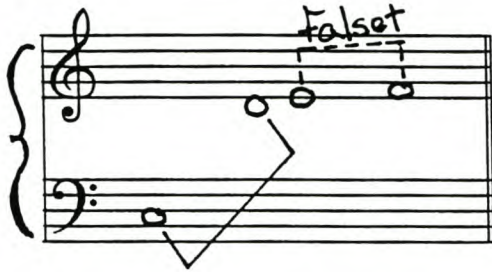
Tenoorstem. Die tenoorstem gaan deur die mees uitgerekte mutasieproses van al die stemtipes. Die oorgangsproses vanaf die seunstem is somtyds so geleidelik dat daar twyfel kan ontstaan oor wannéér die stem sy mutasieproses voltooi het. Wanneer hierdie stemtipe gedaal het tot c_1 is die mutasieproses gewoonlik voltooi, maar 'n tipiese tenoortimbre is nie noodwendig teenwoordig nie. Op hoërskoolvlak word 'n volwasse tenoorklank by uitsondering aangetref, en die skoling van hierdie stemtipe moet met groot versigtigheid hanteer word.

Drie verskillende tenoortige stemkategorieë kom voor:

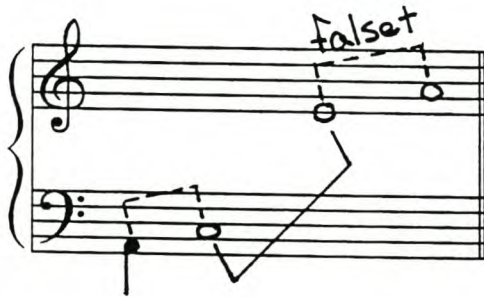
1. Die tenoor wat sonder moeite by e_2 - f_2 in falset oorgaan en hierdie klankkarakter tot by a_2 kan volhou.



2. Op hoërskoolvlak lê die omvang gewoonlik tussen c_1 - f_2 en na aanleiding hiervan word hierdie stem dikwels as 'n ligte bariton geklassifiseer terwyl daar 'n tipiese tenoortimbre aanwesig is. Hierdie stemtipe ontwikkel later tot 'n volwaardige tenoorstem.



3. Hierdie tipe tenoor/bariton wat met gemak 'n hoë a_2 kan sing, kan later tot 'n liriese baritonstem ontwikkel. Dié stem het gewoonlik 'n meer volwasse tenooragtige klankkleur, maar die registeroorgangspunt sal (wanneer dit geskool word) bepaal of die stem na die baritonomvang verskuif. Die laasgenoemde twee stemtipes (punt 2 en 3) word gewoonlik baie moeilik van mekaar onderskei.



By solo-onderrig van hierdie drie stemtipes sal die tweede stemtipe meer prominent na bó ontwikkel, terwyl stemtipe drie meer in die lae omvang sal uitbrei (McKenzie 1956:32). Die klassifisering van die stemtipes word later meer definitief bepaal. Spesifieke registeroorgangspunte¹ gee hier die deurslag. (Vgl. 4.2.)

Interessante navorsing bewys dat die gemiddelde Amerikaanse seunstem en die seunstem van die suiderlande van sentraal Europa baie vroeër die mutasieproses voltooi as dié van die Engelse seunstem. In Engeland sing die seuns oor die algemeen baie min gedurende die mutasieproses, terwyl die Amerikaners die stem wel in koorverband skool. In Amerika word daar as gevolg van die geografiese ligging en verskil in weersomstandighede 'n onderskeid

¹ *Pivotal Points* op Engels.

aangetref wat betref die ontwikkeling van stemrypheid. In Los Angeles met sy warm klimaat klink seunskore baie meer volwasse as in die oostelike gedeeltes van die VSA (McKenzie 1956:29).

Die vraag word dikwels gevra: Mag daar met individuele sangonderrig gedurende die mutasiefase van die seunstem begin word? Seidner en Wendler (1982:138) gaan van die standpunt uit dat hierdie taak alleenlik aan die professionele sangpedagoog toevertrou mag word. Gedurende die mutasieperiode mag daar wel op individuele basis, maar met groot versigtigheid, in kort oefensessies gewerk word. Oefensessies moet sonder ekstreme klankvolumes en met inagneming van die beperkte stemomvang geskied. Delikate werk met goedbeplande oefeninge bevorder die nuwe kinestetiese¹ koördineringsproses en dra daartoe by dat die mutasieproses vinniger voltooi kan word.

Seidner en Wendler (1982:138) waarsku dringend en met reg: “Von Einsätzen in Chören oder Singegruppen während dieser Zeit ist dringend abzuraten, weil die auditive Kontrolle dabei erheblich gemindert und die kinästhetische Regelung der neuen muskulären Einstellungen noch nicht sicher ist.” Hier word duidelik gewaarsku dat enige aktiwiteit van koorsang en formele sanggroepe gedurende hierdie tydperk heeltemal onwenslik is. Die jong sanger se ouditiewe kontrole en nuwe kinestetiese funksies van die larinks en die gesamentlike sangapparaat is nog nie gekoördineer nie. In die praktyk word gevind dat seuns oor die algemeen onwillig is om gedurende hierdie tydperk te sing. Bogenoemde navorsing bewys oteenseglik dat hulle fisies nie in staat is om reg te sing nie!

¹ Kinestetiese koördineringsproses: Die bewuste waarneming van die gekoördineerde beweging van die verskillende dele van die liggaam.

HOOFSTUK 4

BELANGRIKE ASPEKTE BY ONDERRIG VAN DIE REGISTEROORGANGE VAN DIE MANSTEM

By die bespreking van die onderrigaspekte vir die registeroorgange van die manstem, word daar alleenlik op die drie basiese manstemtipes nl. bas, bariton en tenoor gekonsentreer.

4.1 DIE VERSKYNSEL VAN REGISTERS BY DIE MANSTEM

Die grondige tegniese skoling van die registeroorgange is die belangrikste aspek by onderrig van die manstem. 'n Sanger kan alleenlik verseker wees van 'n stabiel-ontwikkelde hoëregister wanneer die skoling van die registeroorgange gebaseer is op grondige kennis van die fisiologiese werking van die registers van die manstem. Die onderwyser wat nie honderd persent vertrou is met hierdie onderrigaspekte nie, doen die jong sanger 'n onreg aan.

Die legendariese Manuel Garcia (in Miller 1993:1) het so vroeg as 1840 reeds die begrip "stemregisters" geformuleer as:

A series of succeeding sounds of equal quality on a scale from low to high, produced by the application of the same mechanical principle, the nature of which differs basically from another series of succeeding sounds of equal quality produced by another mechanical principle.

Die Amerikaanse navorser en stempedagoog, McKinney (1982:97), sluit hierby aan: "A register in the human voice is a particular series of tones, produced in the same manner (by the same vibratory pattern of the vocal cords), and having the same basic quality."

Wanneer 'n stygende toonleer gesing word, word 'n sekere reeks tone van gelyksoortige klankkwaliteit deur 'n spesifieke fisieke meganisme in die larinks geproduseer. Hierdie meganisme skakel op 'n gegewe punt oor na 'n volgende meganisme wat 'n verdere reeks tone met 'n eiesoortige klankkwaliteit produseer. 'n Tweede oorskakelpunt word bereik waarna daar weer 'n volgende reeks tone van gelykwaardige kwaliteit volg, geproduseer deur

dieselfde fisieke meganisme. Hierdie "oorskakelpunte" word registeroorgange of *pivotal register points of passaggi* genoem. By die manstem word daar by hierdie *passaggi* 'n meer definitiewe fisieke verandering as by die vrouestem ervaar.

Wanneer daar na 'n professioneel-geskoolde sanger geluister word, hoor mens 'n egalige stemkwaliteit oor die volledige stemomvang sonder enige registeroorskakelpunte, wat die resultaat is van jarelange sangtegniese skoling. "The aim of all good vocal technique is to develop an even scale without register demarcations, unless register contrasts are desired for reasons of style or expression" (Miller 1993:1).

"Registermischung, Registerausgleich, Einregister." Hierdie terme word in die Duitse vakliteratuur gebruik vir die skolingsproses van die registeroorgangspunte: "Es ist die Fähigkeit, aus einer Form des Stimmlippenmechanismus in die andere Form des Stimmlippenmechanismus reibungslos hinüberzugleiten" (Seidner en Wendler 1982:88). Hierdeur word die gelykmatige oorskakeling van een meganiese aksie tot die volgende meganiese aksie in die stembande, deur die skrywers verduidelik. Wanneer hierdie skolingsproses nie volledig uitgebou is nie, ontstaan daar registerbreuke¹ by die oorgangspunte wat as stemfoute geklassifiseer word.

Seidner en Wendler (1982:88) haal aan wat Iro in 1923 oor registerbreuke geskryf het. In sy formulering wys hy op "[. . .] das Auseinandergehen von Brust- und Falsettfunktion [. . .] von der kaum wahrnehmbaren Abweichung bis zur totalen Trennung der beiden Register." Wanneer die registeroorgange nie reg geskool is nie, gebeur dit gewoonlik dat die borsregister te hoog opgedra word en die oorskakeling na die kopregister nie by die regte *pivotal point* plaasvind nie. Die gevolg is dat die gekoördineerde stembandaksie wat verantwoordelik is vir die balans tussen die bors- en falsetklank in wanbalans verval en 'n sogenaamde registerbreuk ontstaan.

¹ Registerbreuk: *Registerbruch* in Duits, *Registerbreak* in Engels.

4.2 KLASSIFISERING VAN DIE REGISTERS VAN DIE MANSTEM

Skematiese indeling van die registers van die manstem volgens Miller (1993:7).

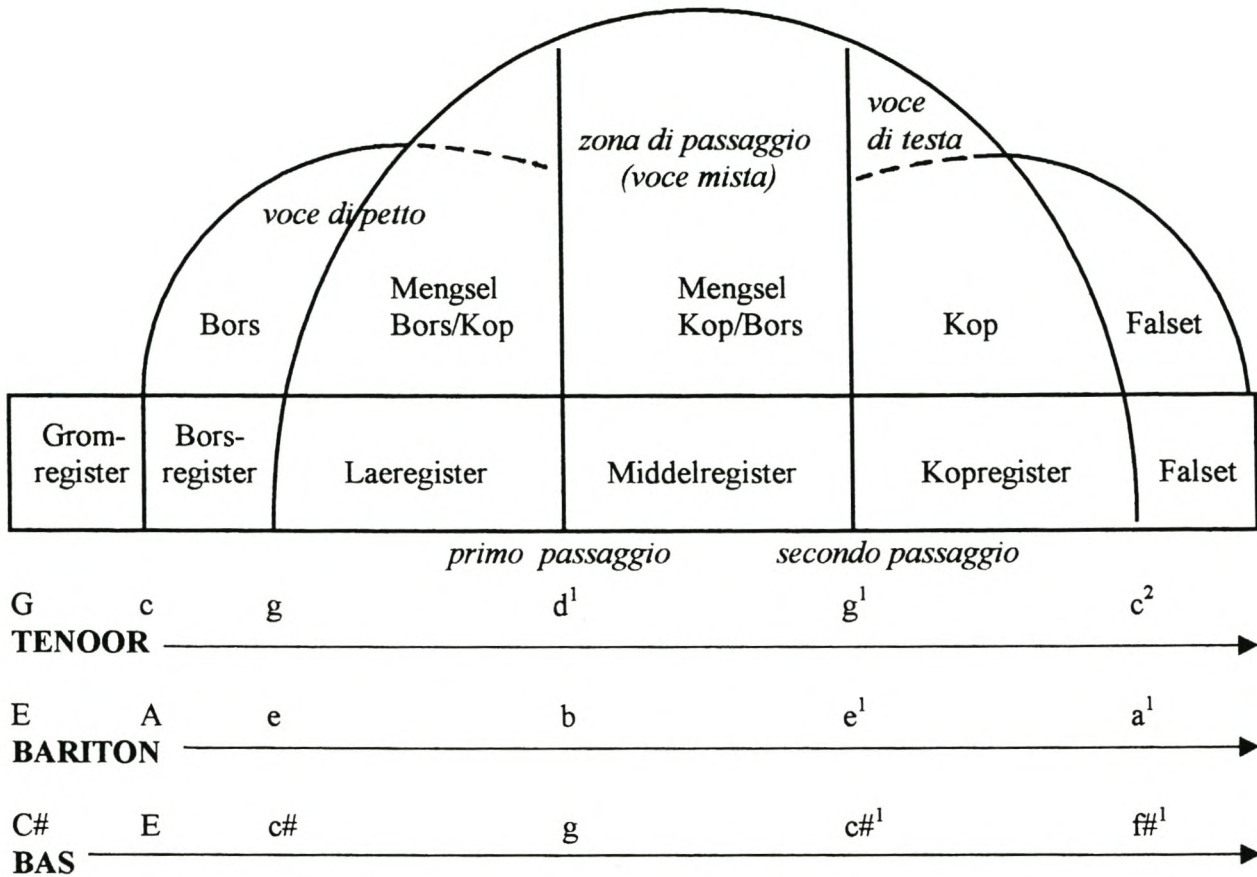


fig.18 Skematiese indeling van die registers van die manstem

4.2.1 Laeregister: Spraakregister

Omvang: Bas Bariton Tenoor

Wanneer 'n ongeoefende stem 'n stygende toonleer sing, word klank binne die spraakstem omvang (min of meer 'n oktaaf) met gemak geproduseer. Die sanger bereik 'n punt ('n bepaalde toonhoogte) in die stygende toonleer waarna hy onbewustelik sy ken en larinks lig om klank te produseer. Hierdie "punt" word die eerste registeroorgangspunt genoem.

4.2.2 Eerste Registeroorgangspunt: *primo passaggio*

- * Afhangende van die spesifieke stemtipe, vind hierdie eerste registeroorgangspunt dus op 'n spesifieke toonhoogte plaas.
- * Die vibrerende borsresonans word nou minder prominent terwyl die stem meer vóór in die masker vibreer.
- * Die ongeoefende stem kan met moeite 'n paar tone hoër sing, maar alleenlik indien die larinks abnormaal gelig word.

4.2.3 Middelregister: *zona di passaggio*

Omvang: Bas Bariton Tenoor

- * Die omvang tussen die eerste- en tweede registeroorgangspunte word die middelregister genoem.
- * Dit bestaan uit 'n omvang van vier note en word somtyds die roepgedeelte van die stem genoem.
- * Die stembande skakel hier oor na 'n swaarder meganiese aksie, word geleidelik langer gestrek en vereis 'n sterker asemenergie, asemstut.
- * Van groot belang vir die geoefende stem is die mengsel van die bors- en kopresonans in die middelregister. "Dynamic balancing among the laryngeal muscles and the resonators tract enhances desirable gradual registration equalization and results in a registration timbre historically termed *voce mista* (mixed voice)" (Miller 1993:3).

4.2.4 Kopregister, Hoëregister: *secondo passaggio*

Omvang: Bas Bariton Tenoor

- * Wanneer die ongeoefende stem vanaf die primo passaggio 'n stygende toonleer sing, begin die klankkwaliteit baie duidelik verander. (Vgl. 4.2.2.)
- * Dit word dunner, klink dikwels geforseerd en kan vir 'n verdere vier hoër tone volgehou word.
- * Die stem bereik dan 'n spesifieke toonhoogte waar dit sal breek of in falset sal oorslaan. Dit dui die tweede registeroorgangspunt (*secondo passaggio*).aan.
- * Die omvang van die kopregister behels dan nog vier of vyf toonhoogtes bó die *secondo passaggio*, waarna dit duidelik hoorbaar oorgaan in die falsetregister.

Luciano Pavarotti beklemtoon die crux-kenmerk van die *secondo passaggio* in 'n onderhoud met Hines (1987:218) as hy sê: "[. . .] the crucial part of the voice . . . which is the *passaggio*. By hearing you become aware of the change of sound—let's call it covering. If you don't do

4.2.6 Gromregister: *Stroh*bass op Duits.

Omvang: Bas Bariton Tenoor

The image shows three musical staves representing the vocal ranges of Bass, Baritone, and Tenor. The Bass staff is on the left, the Baritone staff is in the middle, and the Tenor staff is on the right. Each staff has a treble clef. The Bass staff shows a low note with a sharp sign, followed by a note with a flat sign, and a note with a sharp sign. The Baritone and Tenor staves show notes in their respective registers, with a sharp sign in the Tenor staff.

- * Hierdie is die laagste register van die manstem en is veral prominent by die lae basstemme.
- * Dit het 'n rietagtige timbre wat met die laagste register van die orrel vergelyk kan word en klink vier of vyf tone laer as die normale spraakomvang van die manstem.
- * Die gebruik van hierdie note vir die basstem is uiters vermoeiend en moet verkieslik vermy word.
- * Onder geen omstandighede mag daar in hierdie omvang tegniese werk met die doel om die stembandaksie vir die daaropvolgende registers te versterk, gedoen word nie.
- * In die Oos-Europese lande (veral Rusland) word hierdie basregister by koorsangers baie prominent ontwikkel om 'n swaar donker baslyn aan veral liturgiese koorsang te gee.

Die langdurige gebruik van hierdie abnormale stembandfunksie is op die lange duur skadelik vir die stem aangesien die ander registers in disfunksie kan verval (Miller 1986:126).

4.3 FALSETKLANK VERSUS VOLSTEM IN DIE HOËREGISTER

In sangstudio's heers daar dikwels groot verwarring oor die begrippe **falsetklank in kopregister** versus **volstem in kopregister** (*voce piena in testa*). Hierdie verwarring lei daartoe dat baie manstemme in die hoëregister verkeerdelik geskool word met as eindresultaat, 'n falsetagtige kopregister wat nie aanvaarbaar is vir die professionele solosang-verhoog van vandag nie.

Die grondige kennis van die klankideale wat deur bogenoemde twee begrippe verteenwoordig word, is onontbeerlik vir die skoling van die hoëregister van die manstem.

Wanneer 'n ongeskoolde stem 'n stygende toonleer sing, slaan die stem oor na 'n natuurlike falsetklank by die *secondo passaggio* terwyl die geskoolde stem vanaf hierdie punt 'n deurlopende volstem klankkarakter volhou tot aan die einde van die kopregister. Indien falsetklank vanaf die *secondo passaggio* intree, word dit by professionele sangers as 'n stemfout geklassifiseer.

Na jarelange navorsing op hierdie gebied spreek Richard Miller (1993:129) sterk kritiek uit teenoor verwarrende pedagogiese literatuur wat in bogenoemde verband in die jare 1940-50 verskyn het:

This misunderstanding came about because certain researchers themselves *lacked sufficient information about professional singing techniques*, particularly with regard to the tenor voice, and because they failed to take into account the registration practices of which the professional male singer is capable. In some instances these researchers relied on judgments of *singing teachers who had not been professional performers themselves* and who applied the language of therapeutic speech research to performance areas that go far beyond speech.

Falsetklank kan beskryf word as: "That imitative female sound that the male singer is capable of making on pitches that lie above the normal male speaking range" (Miller 1986:121).

4.4 UITSPRAKE INSAKE FALSETKLANK DEUR NAVORSERS EN SANGERS

- * **Brodnitz** (in Miller 1986:121) maak die volgende stelling: "The falsetto is sung with only the foremost parts of the cords left free to vibrate at the margins, the rest being damped." Verder haal hy die menings van ou Italiaanse meesters uit die Vroeg-Baroktydperk, oor die gebruik van die falsetstem, aan: "[. . .] It has less brilliance than the sound of the head register [. . .] an unnatural and therefore false voice — thence the name."
- * **Large et al.** (in Miller 1986:120): "In contrast to the more robust-sounding head register, the falsetto is usually characterized as weak and effeminate and is used in legitimate Western vocal music culture mostly for special, particularly comic, effects."
- * **Zemlin** (in Miller 1986:120) beskryf die meganiese aksie wat tydens falsetsang in die stembande plaasvind soos volg:

High-speed motion pictures of the larynx during falsetto production reveal that the folds vibrate and come into contact only at the free borders and that the remainder of the folds remain relatively firm and nonvibratory. Furthermore, the folds appear long, stiff, very thin along the edges, and somewhat bow-shaped.

Hierdeur word aan ons bevestig dat wanneer die jong manstem oor 'n lang tydperk met 'n falset stembandaksie in sy kopregister sou sing, dit eventueel in 'n stemfout verval en moeilik gekorrigeer kan word.

- * **(Miller 1993:130)** spreek hom sterk uit teen die gebruik van falsetklank in plaas van volstem in die kopregister.

Constant reliance on the imitative female sound in the male voice (falsetto) may actually cause pathological conditions, [. . .] Unfortunately, a number of tenors have been trained in falsetto methods for accomplishing upper range, and they share the common problem of never having found an acceptable top voice for public performance. [. . .] they run the risk of permanent physical and psychological damage to the potential tenor by introducing bad habits of unhealthy phonation.

Miller gaan voort en beveel aan dat hierdie stemme van vooraf onderrig word om met 'n normale stembandaksie te sing, indien dit enigsins herstelbaar is.

- * **Alfredo Kraus** (in Miller 1986:121) verklaar in Junie 1984 tydens 'n meesterklas in Fiesole, Italië, dat hy totaal gekant is teen die falsetto-praktyk.
- * **Nicolai Gedda**, beroemde twintigste eeuse tenoor, in 'n onderhoud met Jerome Hines (Miller 1986:122), verduidelik sy siening omtrent die gebruik van die falsetstem soos volg: "Falsetto . . . it's very high-pitched, but a tone I cannot do anything with." Verder beskryf hy falsetklank as 'n "unsupported tone", en meld hy die gebruik van 'n pianissimo wat met crescendo gesing word as die aangewese roete vir die hoëregister.

Die groot gevaar wat ontstaan deur die *aanhoudende gebruik* van die falsetklankkarakter moet dus as 'n belangrike waarskuwing vir alle sangonderwysers dien.

Richard Miller (1986:122) waarsku ook dringend dat nodules kan ontstaan weens "[. . .] continued lack of good vocal-fold closure". Hy baseer hierdie inligting op jarelange navorsingstudie in sy stemb laboratorium in Oberlin, Ohio, VSA en veral op gesprekke met beroemde sangers en die spektografiese ontledings van die werking van hul sangstemme.

McKinney (1982:102) in sy jarelange navorsing oor die menslike sangstem, kom tot die volgende gevolgtrekking: "After listening to singers in hundreds of public performances—in recital, opera, oratorio, and orchestral concerts—including many of the world's most acclaimed singers, this writer is convinced that the great majority of them sing almost exclusively in modal voice¹."

Die belangrikheid van die regte skoling van die *secondo passaggio* word baie duidelik deur bostaande navorsing beklemtoon. Hierdie proses van gelykmaking van die registeroorgange (cover of the voice, copertura, Registerausgleich, stemdekking), is tydsaam en is dikwels een van die moeilikste vokale aanpassings om te verkry en te behou. Maar: "A well developed operatic head register ("Vollton der Kopfstimme") is the hall-mark of [. . .] all well-trained male singers" (Miller 1986:120).

¹ modal voice: volstem klankkarakter.

4.5 **BESPREKING VAN DIE TERM STEMDEKKING** (*Copertura, Covering, Stimmdeckung*)

Richard Miller (1993:39) vind dat die term *covering*, op Engels, tot verwarring lei. Hy verkies om die term *vowel modification* te gebruik.

In die **Afrikaanse** vakliteratuur is die term "stemdekking" eweneens verwarrend as gevolg van die persepsie dat dit dui op 'n sangstem wat kunsmatig "donkergemaak", "rondgemaak" word deur 'n fisieke verandering van die keelvorm of verdonkering van vokale. Die term "vokaalmodifikasie" word ook minder gebruik aangesien daar in die algemene sangerstaal van "die 'cover' van die stem" gepraat word.

In die **Duitse** en **Skandinawiese lande** word daar dikwels by die lae manstemtipes 'n oormatig verdonkerde stemkwaliteit aangetref. Die begrip "abdunkel" (Duits), dus "verdonker", wat nie ideaal is nie, word in die algemene sangerstaal aangetref. Die fisieke faktore wat hierby betrokke is, word soos volg beskryf: "Heavy mechanical action produced by conscious laryngeal depression, conscious spreading of the pharyngeal wall, excessive epiglottic lowering and, at times, pronounced narrowing of the laryngeal collar" (Miller 1993:38).

By die **Ou Italiaanse Sangskool** word *copertura* beskryf as geleidelike akoestiese aanpassings deur middel van gewysigde vokale in die stygende toonleer. Hierdie *aggiustamento* (vokaalaanpassings/wysigings) of *arrotondamento* (rondmaak/verronding van vokale) vereis geen groot bewustelik-geproduseerde veranderinge op die larinksvlak nie. *Copertura* begin in die *zona di passaggio* as 'n geleidelike proses van vokaalmodifikasie (Engels: vowel migration) (Miller 1993:39).

Hieruit blyk dat in die Italiaanse sangskool min meganies-fisieke veranderinge plaasvind wanneer die stemdekking in die *zona di passaggio* begin. In die woorde van Miller (1993:42): "Although vowel modification is both an acoustic and physical action, the mechanical changes are much less drastic in the *copertura* technique than in the 'heavy and early cover' advocated in some vocal pedagogies."

Opsommend kan gesê word:

- * Die larinks bly in 'n relatiewe lae posisie veranker by inaseming, sonder dat dit afgedruk word.
- * Geen drastiese fisieke veranderings vind plaas nie, terwyl daar wel 'n gevoel van ruimte in die farinks ervaar word.
- * Dat in die proses van vokaalmodifikasie die basiese vokaaldefinisie nie verander word nie, behalwe in die hoogste registeromvang.
- * Dat die mond geleidelik oopgemaak word, maar die posisie van die larinks, tong, lippe en wangspiere nie verander nie.
- * Hierdie natuurlike foneringsproses wanneer die mond oopmaak (keel in vertikale lengte strek) verhoed dat die kopresonans oorbeklemtoon word. Resonansaanpassings geskied dan outomaties.

In die sangpraktyk blyk dus dat indien die sanger 'n stygende toonleer sing, hy die vokaalvorm fisiek behou, hy dit veranker met die stutmeganisme en daar geen verandering in die klankkwaliteit plaasvind nie, die vokaal 'n outomatiese wysigingsproses deurgaan.

4.6 DIE GESKIEDKUNDIGE OORSPRONG VAN DIE *COPERTURA*-KLANKGEBRUIK.

Gedurende die Renaissance en vroeë Barok het beroemde sangers en komponiste soos Caccini, Tosi en Mancini reeds die term "registers" gebruik wanneer hulle verwys het na borsstem en falsetto. Tot ongeveer 1800 was die manlike sangstem se tegniese ontwikkeling en klankideaal tot 'n sekere omvang en toonkleur beperk. Die kopregister soos ons dit vandag ken is suiwer in falset gesing. Die omvang van musiek geskryf vir die manstem deur komponiste van die Renaissance, die Barok en selfs die vroeë Klassieke tydperk, lê dus selde hoër as die *secondo passaggio*. Wanneer die tessitura hoër as die *secondo passaggio* geskryf was (byvoorbeeld in die operas van Rossini), het veral tenore in 'n mengsel van kop- en falsetklank gesing. Aan die begin van die negentiende eeu was daar, veral in Italië, dus 'n geslag tenore wat tegnies heeltemal verskillend van ons hedendaagse tenore gesing en geklink het.

Met die oorgang van die laat-Klassieke tydperk na die Romantiek het daar 'n totale verandering ingetree met betrekking tot die klankideaal en stemomvang van die manstem. 'n Sterker romantiese inslag het op die verhoog gestalte gekry in tonele, en veral sterftonele, van meer ekspressiewe dramatiese aard. 'n Meer robuuste tenoorstem het ontstaan en 'n totaal nuwe stemtipe, naamlik die baritonstem, het ontwikkel. Operakarakters soos die simpatieke vaderfiguur en skurkkarakter het ontstaan en is deur hierdie nuwe stemtipe vertolk. Dit het in totale kontras gestaan met die basstem wat die Opera Seria van die agtiende eeu getipeer het.

Nuwe komponiste soos Beethoven, Weber, Lortzing en Wagner in Duitsland, en Meyerbeer, Thomas, Gounod en Bizet in Frankryk, asook Donizetti, Bellini en Verdi in Italië, het 'n groter, ryker en meer omvangryke manstemklank veral in die hoëregister verlang. Akoestiese ruimtes, soos byvoorbeeld operahuise, het groter geword en orkeste het uit meer spelers bestaan. Dit was dus vir die tegniese ontwikkeling van die manstem noodsaaklik dat daar 'n nuwe aard van tegniese skoling sou intree, vandaar die revolusionêre verandering in die klankideaal en sangtegniek van die Franse tenoor, Duprez, in 1837 (Bunch 1977:12).

In 1840 verskyn in die mediese tydskrif *Médicale de Paris* 'n navorsingstudie deur twee medici genaamd Diday en Pétrequin, wat gehandel het oor die nuwe gedekte klankideaal van Duprez, versus die oop, "wit" stem wat tot aan die einde van die vorige eeu die klankideaal van die tyd was. Hulle wou dus op grond van die fisiologiese werking vasstel hoe die stem "previously piping and expressionless . . .", tot so 'n mate verander het (Bunch 1977:11).

Ongelukkig bestaan daar geen akoestiese opnames van daardie tyd nie. Dit is dus belangrik om op die mediese navorsing van Diday en Pétrequin en die bevindinge van die sangpedagoog Manuel Garcia te konsentreer. "The generally-known voice of the time was described as 'ordinary' voice or 'white' voice to differentiate it from the darkened voice. The characteristics of this new sound were related to three factors: its capability of forming different tones, strength, and timbre" (Bunch 1977:11).

4.7 VERSKILLE TUSSEN DIE WIT, OOP TOONKWALITEIT IN TEENSTELLING MET DIE RONDER, WARMER TOONKWALITEIT

Uit Diday en Pétrequin se navorsing blyk volgens Bunch (1977:11) die volgende:

WIT, OOP	WARM, ROND
Larinks en hioëdbeen beweeg op namate toonleer styg.	Larinks bly in lae verankerde posisie vir al die verskillende toonhoogtes.
Kop en nek knak na agter.	Kop en nek bly in normale loodlyn-posisie.
Tong en kakebeen baie rigied en styf.	Tong en kakebeen meer beweeglik vir artikulasie.
Stemomvang beperk tot hoogstens <i>secondo passaggio</i> .	Welluidende hoëregister wat gewoonlik strek tot minstens vyf note bó <i>secondo passaggio</i> .
Gebruik meer asem vir die foneringsproses.	Beter balans tussen stemkas en subglottale druk; minder asemrig by fonering.
Die toonkwaliteit word beskou as wit, skril en ongewens.	Die toonkwaliteit is warm, rond en bly egalig oor die hele omvang van die stem.

4.8 NAVORSERS SE BEVINDINGE OOR DIE *COPERTURA*-KLANKIDEAAL

Manuel Garcia (Bunch 1977:12)

When the voice reaches the extreme of which it is capable in that register the larynx moves against the jaw by a very pronounced rocking motion, which one can verify by touching. The notes produced in this last period of the ascension of the

larynx are thin and strangled; at the last limits of the compass, the head tips back a little in order to facilitate the elevation of the larynx . . . But if the voice keeps the sombre timbre for all the notes, the larynx remains fixed a little below the position of rest.

Navorsers en stempedagoë van die twintigste eeu deel in wese Garcia se mening en dit is van groot belang dat hierdie klankmodel tot vandag behoue gebly het. Hedendaagse opera -sangers verander gewoonlik nie hul tegniese instelling wanneer musiek van die Barok of die Klassieke tydperk uitgevoer word nie. Lieder-aande, wat vroër in meer intieme akoestiese ruimtes uitgevoer is, word vandag met groot sukses in die groot akoestiese ruimtes van operahuse aangebied; dit vereis van die stem dieselfde subtiliteit, maar ook 'n sterker projeksievermoë.

Vennard skryf volgens Bunch (1977:13): "[. . .] tone should have both 'focus in front' and 'roundness and depth in the back'; [. . .] 'covering' in its best sense achieves this result." Hy gaan van die standpunt uit dat die begin van die gaapgevoel met 'n verlengde vertikale farinks hierdie warm ronde stemkwaliteit gee.

Sonninen (in Bunch 1977:15) verklaar in 1968 dat by foutiewe "oop"-stem sang die stembande abnormaal lank gestrek word en gespanne is in forté sang. In "covered singing" is die stembande langer en die stembandmassa meer ontspanne.

Damsté (in Bunch 1977:15) neem die volgende waar: "Trained singers show little laryngeal movement in cranio-candal direction when the voice goes up and down the scale, and that untrained voices usually elevate the larynx when trying to produce high notes."

Die bostaande sienings suggereer sterk dat die ideale manier van sing sedert die begin van die negentiende eeu geskoei is op die "*oscuro; coperto*"² tegniek versus die "*chiaro; aperto*" skool van voor die negentiende eeu.

² "*oscuro; coperto*" rond, gedek . . . "*chiaro; aperto*" wit, oop.

4.9 FISILOGIESE ONTLEDING VAN DIE STEM-BANDAKSIE IN DIE COPERTURA-KLANKGEBRUIK

Kennis van die fisiologiese werking van die stembande in die *copertura*-klankgebruik is vir die pedagoog van groot belang. Hierdeur kan stemfoute in die onderrigstudio vermy word en is die sanger verseker van 'n gesonde werking van sy stembande.

Navorsing bewys dat die gebruik van *voce mista* (mengsel tussen bors- en kopresonans) in die middelregister voorkom dat 'n registerbreuk ontstaan wanneer die stem oorgaan na *voce piena in testa* (volstem in kopregister), "[. . .]the accepted public performance practice of the international school" (Miller 1993:3). Die gebalanseerde meganiese werking van die tiro-aritenoïde spiere en krikotiroïde spiere is hiervoor verantwoordelik.

Hier volg nou 'n skematiese voorstelling deur Miller (1993:4) van die gebalanseerde spieraksie van die larinks wanneer die registeroorgange van die stem deur die *copertura-tegniek* korrek geskool is.

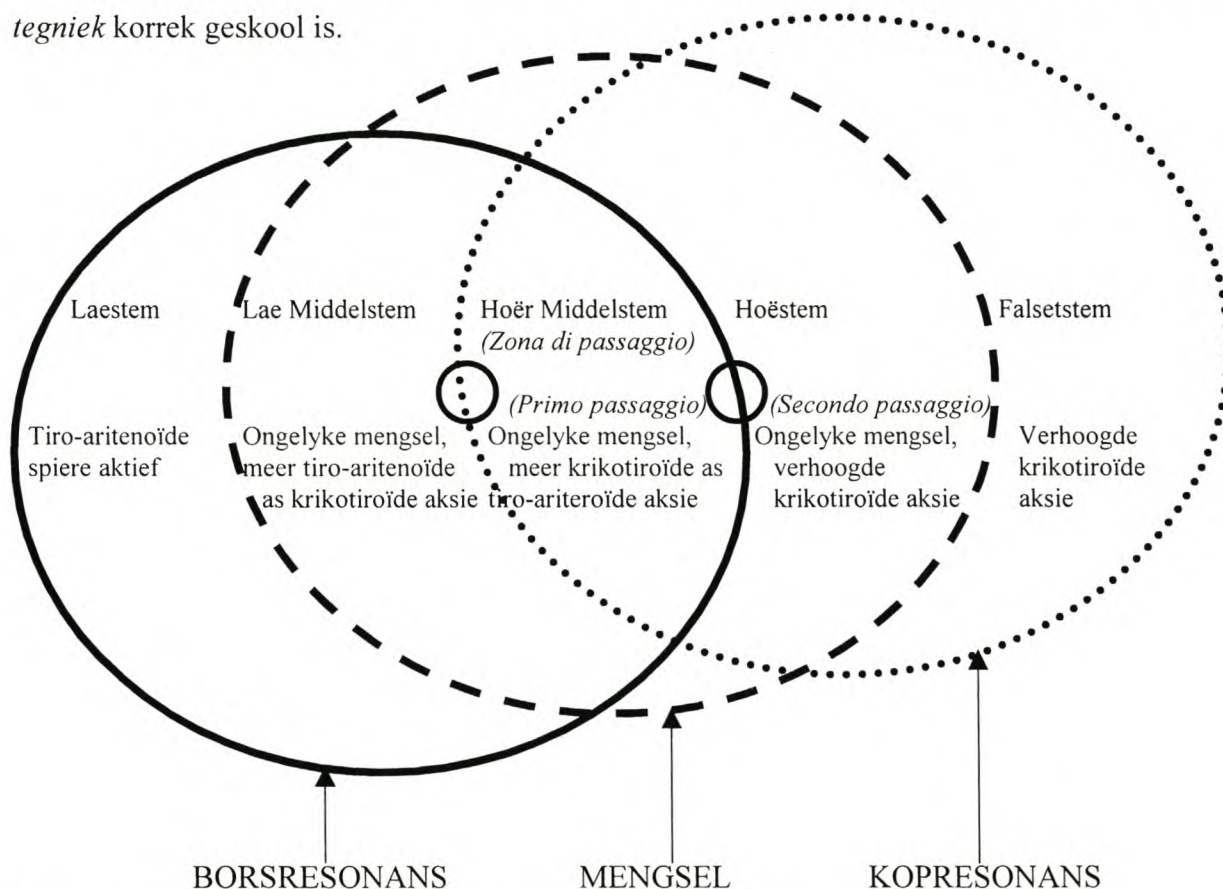


fig. 19 Skematiese voorstelling van die spieraksie in die larinks by die *copertura*-tegniek

Ook Herman Klein skryf in sy boek oor die Bel Canto (1923:22-23): "With the aid of this *voix mixte*, the union of the 'chest' and 'medium,' of 'medium' and 'head' tones, proceeding either up or down the scale, the voice can be brought into line throughout the whole compass."

Donald Proctor, laringoloog en sanger wys (in Miller 1993:4) op die gebalanseerde werking van die tiro-aritenoïde en krikotiroïde spiere. (Vgl. fig 20.)

There is some controversy over the nature of the so-called 'break' in the voice. One can raise the pitch of the voice considerably by increasing vocal cord tension alone, and without lengthening the vocal folds. In my opinion, the elimination of this troublesome vocal problem, the 'break,' requires that one learn how gradually to bring in the vocal fold lengthening process at a lower pitch than it ordinarily would come into play. Thus, as a scale is sung, there is a smooth transition from increasing vocal fold tension to vocal fold lengthening.

Die gevolgtrekking is dus dat wanneer 'n stygende toonleer gesing word, die stembande in hul massa dunner word en terselfdertyd in die lengte strek. Dit is dus noodsaaklik dat die student in die skolingsproses vanaf die begin bewus sal wees hoe dit "voel" en "klink" wanneer hy sy volle stembandaksie gebruik. Hierdie meganiese proses word deur die *copertura*-klankgebruik beliggaam en daar moet in die onderrigstudio gewaak word teen uitdrukkings soos: "Sing ligter", "Jy sing te dik", "Dit sal later kom" (Vgl.4.3).

HOOFSTUK 5

DIDAKTIESE BEGINSELS VAN DIE REGISTEROORGANGPROSES

5.1 TEGNIESE BEGINSELS VIR DIE ONDERRIG VAN DIE *COPERTURA*-TEGNIK BY DIE *SECONDO PASSAGGIO*

Wanneer onderrig van die lae- en middelregister van die stem goed gevestig is, moet daar met tegniese werk wat die tweede registeroorgangspunt insluit, begin word. Teen hierdie tyd sal die onderwyser reeds 'n aanduiding hê of die stem waarmee hy werk maklik by hierdie registeroorgangspunt aansluit.

By die onderrigproses van die *secondo passaggio* van die manstem moet daar op die volgende tegniese aspekte gekonsentreer word:

- * Die verkryging van 'n ronde, warm klank (*oscuro; coperto*) wat alleenlik manifesteer deur middel van goeie liggaamsverankering in balans met 'n lae larinks, 'n oop keel en 'n vrye resonansgevoel.
- * Wanneer 'n student 'n stygende toonleer deur die middelregister sing en die vokaalvorm fisiek behou, bereik hy 'n bepaalde toonhoogte wat die sensasie meebring dat sy keel laag by die larinks fisiek toedraai of vernou. Hierdie gegewe punt is die tweede registeroorgangspunt. Aan die begin ervaar die student hierdie gevoel as vreemd en wil gewoonlik met 'n "oopgevoel" verder sing.

Pavarotti (in Hines 1987:218) beskryf hierdie "toedraai"-gevoel soos volg:

[. . .] when you make the change from the middle voice to high voice, there is a kind of tightening in the throat, a little more muscular strength in the larynx.

Verder gee hy 'n duidelike beskrywing van wat by die *secondo passaggio* gebeur:

[. . .] you become aware of the change of sound—let's call it covering. If you don't do this (cover), the voice becomes white, white, and whiter. [. . .] If you cover the

sound, the position and the voice are solid. [. . .] one must be convinced of its importance from the first day . . . never change ideas. You know, the first five or six months it is very depressing because it does not come out right, and you become red in the face.

- * By die aanloop tot die tweede registeroorgangspunt moet gekonsentreer word dat die stem meer na vóór in die masker resoneer. Pavarotti bevestig hierdie siening: "[. . .] you use very much the resonance in the *passaggio*—more than usual" (Hines 1987:219).
- * Die keelgevoel moet geleidelik in die lengte (nooit in die breedte) strek.
- * Wanneer die kakebeen oop skarnier, moet die vriendelike gevoel in die wangbene en die ovaal-langwerpige gevoel van die oop keel behoue bly terwyl die lipprojeksie vanself 'n ovaalvorm aanneem.
- * Vanaf die tweede registeroorgangspunt strek die stembande tot hul optimale lengte wat veroorsaak dat die larinks sy laagste gekantelde stelling na voor en afwaarts inneem. Wanneer die asemsuspensie reg geskied en die larinks geen onnatuurlike verstellings by hierdie oorgangspunt maak nie, sal die liggaam van nature 'n stutbeweging "na onder-en-uit" teen die asemsuspensie maak. Die stembande sluit digter en daar ontstaan meer subglottale asemdruk wat die stutaksie aktiveer.
- * Die liggaam stut dus outomaties wanneer die sanger 'n stygende toonleer sing en die asemhalingsproses vooraf reg geskied het. Die sanger sal die stutgevoel veral teen die lae rugspiere ervaar.
- * Die sanger moet 'n elastiese "rekband" gevoel tussen die borsbeen en lae rug visualiseer en daarop konsentreer. Dus 'n denkbeeldige gevoel dat die ontspanne keel en stutmeganisme aan mekaar veranker is.
- * Indien die lae- en middelregister nie goed veranker is nie, sal die stem op hierdie tweede registeroorgangspunt in falset oorskakel of breek.

5.2 BESKRYWING VAN DIE “TERM VERANKERDE KLANK” (liggaamsverbinde stem)

Die gebruik van die term “verankerde klank” in internasionale sangtaal is algemene praktyk en verwys na 'n professionele en volledig-geskoolde sangstem in al sy tegniese fasette. Vir die luisteraar klink dit of die basis van hierdie stem altyd op 'n fondament veranker is. Hoënote klink nie "hoog" nie, terwyl die stem deur al die registers dieselfde egalige klankkwaliteit behou.

Die beroemde Amerikaanse bariton Sherrill Milnes beskryf hierdie *anchored feeling* soos volg (in Hines 1987:180): "Sounds must be anchored . . . an anchored sound for you personally inside. Audiences respond. You've heard people say, 'Oh, when he, or she, sings I have such a relaxed feeling. I never worry about it, I love it.' Well, that's anchoring technique translating its feeling of security to the audience."

In tegniese verband beskryf die term 'n fisieke gevoel wat die sanger ervaar wanneer sy asem-suspensie in gekoördineerde balans met die vibrator en resonators gekoppel is (vgl. 1.1). 'n Ferm fisieke gevoel om die middellyf terwyl die keel vry en ontspanne is. Dit wil sê 'n gevoel dat die klank fisiek dieper in die liggaam veranker word namate die sanger 'n stygende toonleer sing. Die sanger se fisieke gevoel van hoë note is dus, paradoksaal, láág in sy liggaam gefokus.

In teenstelling met hierdie verankerde klankideaal kry 'n mens sangstemme wat oormatig in die kopklank geskool is (Vgl. 4.3). In algemene sangtaal word hierna verwys as "sang van die keel af na boontoe". Die luisteraar ervaar hierdie stem as sonder basis, gewoonlik geforseerd in die hoëregister en somtyds skril met min variasie in klankkleur.

5.3 DIE PROSES VAN VOKAALMODIFIKASIE IN 'N STYGENDE TOONLEER

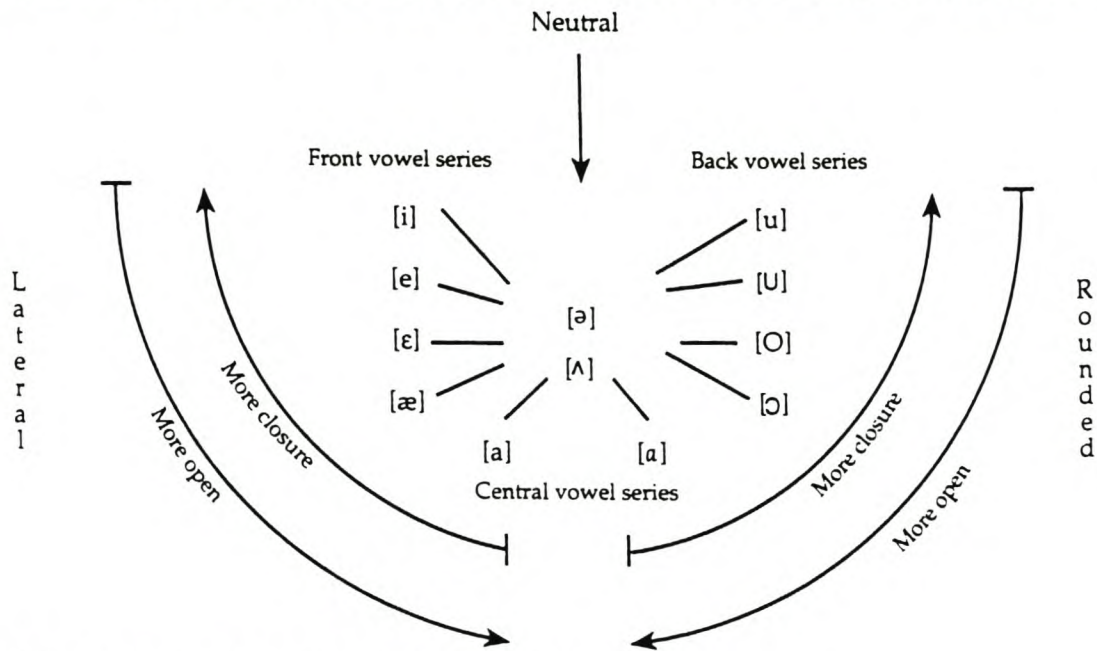


fig.20 Die modifikasie van vokale (Miller 1993:41).

- * *Copertura* begin by die eerste registeroorgangspunt en vind vir elke individuele stem op 'n unieke, individuele wyse plaas.
- * Die sanger wie se stem van nature neig tot 'n skiller klankmengsel (kopresonans te prominent), moet vanaf die middelregister meer konsentreer op 'n vokaalmodifikasie na die meer neutrale, agtervokale.
- * Wanneer die stem, veral in die middelregister, te oop en gespreid voorkom, moet daar meer in die rigting van die kompakter voorvokale modifiseer word.
- * Wanneer die tweede registeroorgangspunt bereik word, moes die vokaalmodifikasieproses reeds so geleidelik plaasgevind het dat daar geen drastiese oorskakeling plaasvind nie.
- * Die sanger ervaar dus resonansveranderinge, maar geen drastiese meganiese veranderinge in die vokaal nie.
- * Alleenlik 'n geoefende oor of 'n spektrografiese¹ analise kan bepaal wanneer daar 'n gebalanseerde verhouding tussen die kop- en borsresonans verkry word. Die Italiaanse

¹ Spektrograaf: 'n Elektroniese apparaat waarmee die frekwensies en amplitudes van die foneringsproses van die sangstem gemeet en voorgestel word.

term *voce chiusa* (gedekte stem) word in teenstelling met die term *voce aperta* (nie gedekte, wit stem) gebruik. Laasgenoemde klankideaal moet in enige omvang van die stem vermy word.

Miller (1993:43) beskryf hierdie *copertura*-sensasies in die registeroorgange soos volg:

Sound may feel even more 'in the head' during register transition, more compact, and proprioceptive frontal awareness may increase. There is a corresponding awareness of actively retaining the inspiratory posture (remaining *appoggiato*). This is because along with the vowel modification essential to *voce chiusa* in the *passaggio* region, there must be an increase of breath energy cooperation with proper laryngeal muscle response (the appropriate glottal closure) [. . .].

Die volgende fisieke sensasies word deur die sanger tydens die vokaalmodifikasieproses ervaar.

- * Die larinks bly in 'n relatiewe lae posisie veranker sonder dat dit afgedruk word.
- * Geen drastiese fisieke veranderinge vind plaas nie terwyl daar wel 'n gevoel van ruimte in die farinks ervaar word.
- * In die proses van vokaalmodifikasie, behalwe in die hoogste registeromvang, word die basiese vokaaldefinisie nie verander nie.
- * Die mond open geleidelik (keel strek in vertikale lengte), maar die posisie van die larinks, tong, lippe en wangspiere verander nie.
- * Hierdie natuurlike foneringsproses wanneer die mond oopmaak, verhoed dat die kopresonans nie oorbeklemtoon word nie. Resonansaanpassing geskied dan as 'n natuurlike proses.

Samevattend: Wanneer die sanger 'n stygende toonleer sing, die vokaalvorm fisiek en gekonnekteer met die stutmeganisme behou met geen verandering in die klankkwaliteit nie, sal die vokaal 'n outomatiese modifikasieproses deurgaan.

5.4 PRAKTIESE ONDERRIG VAN DIE *SECONDO PASSAGGIO*

Weens beperkte ruimte word hier net drie praktiese voorbeelde van tegniese oefeninge verskaf. Tegniese werk in die *secondo passaggio* moet hoofsaaklik op die verankerings-tegniek gebaseer word (vgl 5.2), wat deur middel van die *copertura*-klankgebruik verhoed dat die stem by die *secondo passaggio* in falset oorslaan of breek. In die begin moet daar in tegniese oefeninge op stygende legato intervalle as aanloop tot die registeroorgangspunt van die *secondo passaggio* gekonsentreer word. Staccato spronge moet dus vermy word.

Die volgende musiekpatrone dien as voorbeeld wanneer daar aan die *secondo passaggio* gewerk word en word in die tenooromvang genoteer. Vir die bariton- en basstem sal dit 'n mineur derde laer getransponeer word.

5.4.1 Oefening 1

1 2 3 4 5 6 7

(Om onderstaande bespreking te vereenvoudig word daar 'n nommer aan elke noot gegee en die frases wat in opeenvolgende halftone styg, word as trappe benoem.

TRAP 1

- * Begin met die a of o-vokaal op f_1 , met r as die aanvangskonsonant.
- * Laat die student die oefening sing en konsentreer op die beste moontlike legatoskakeling tussen die note 1 en 2.
- * Die sanger moet die gevoel hê dat die vokaal dieselfde bly. Geen verandering in die resonansposisie mag plaasvind nie, die *ping* moet behoue bly, en die larinks moet 'n klein trappie-af-gevoel gee.

- * Terselfdertyd sou by die stutgevoel 'n meer prominente na-onder-en-uit beweging plaasvind.
- * Hierdie verbindingsgevoel tussen die foneringsproses en die stutmeganisme is van groot belang vir die daaropvolgende tone.
- * Die sanger mag nie die gevoel hê dat daar 'n verskuiwing van die larinks en resonansgevoel tussen hierdie twee tone plaasvind nie. Dit moet dus klink of albei note op dieselfde *kernfondament* gesing word.
- * Vra die student om die eerste toon aan te hou terwyl hy fisiek konsentreer op die vibratogevoel by die larinks.
- * Wanneer hy 'n vry-lopende vibratogevoel ervaar, gaan hy na die volgende toon op presies dieselfde vibratopunt met 'n glissando-agtige skuifgevoel oor.
- * Hy behou die fisieke vokaalvorm en stemkern en skuif aan oor die volgende note tot aan die einde van die frase.
- * Terwyl hierdie horisontale, legatolyn gevolg word, sal daar 'n na-onder-en-uit stutgevoel ervaar word.

TRAP 2

Konsentreer nog steeds op 'n baie goeie legatoskakeling. Note 3, 4 en 5 sal nou in die middelregister wees.

- * Die sanger ervaar nou 'n gevoel dat die keel spasie groter word.
- * Om te verhoed dat die stem in die *keel val* moet daar nou meer bewustelik op die resonans in die masker gekonsentreer word.

TRAP 3

- * Die oefening beweeg 'n semitoon hoër. Note 3, 4 en 5 lê presies in die middelregister, met die boonste noot op f_2 .
- * By hierdie drie note ervaar die sanger dat die keel-gevoel geleidelik meer spasie gee. Hierdie spasiegevoel mag alleenlik 'n vertikale, ovale verlenging van die keel wees.
- * Die gesig- en resonansprojeksie moet voor in die masker gefokus wees.
- * Die borsresonans word nou minder prominent ervaar.
- * Die stutmeganisme is nou meer geaktiveer.
- * 'n Klein, rond mondvorm *small setting*, met behoud van bogenoemde keel spasie, sal outomaties plaasvind.

- * Wees bedag daarop dat die mondvorm nie in die breedte sprei nie, wat sal beteken dat die larinks begin lig. Die klank sal dan in die keel terugval en wit en skril word.

TRAP 4

- * Met die halwetoen styging van die volgende frase, sal noot 5 op f_2 kruis, registeroorgangspunt wees.
- * Indien die larinks steeds met die stutmeganisme goed veranker is (wat meer intens word) en die toon meer definitief in die voor-resonansposisie bly, sal die sanger 'n gevoel ervaar dat sy keel onder by die larinks vernou, wil toedraai.
- * Hierdie noot sal aan die begin glansloos en dof klink, maar nie breek nie.
- * Die meeste jong sangers rebelleer gewoonlik teen hierdie toedraai-gevoel en wil hierdie toon steeds oop sing, of in falset oorgaan. Pavarotti sê: “Then some students begin to think this approach is wrong, and try the other (open) way, but it will never bring them security of voice” (Hines 1987:218).
- * Die onderwyser moet gedurig daarop attent maak dat hierdie noot later meer vorm sal aanneem en dus 'n beter kernfokus sal kry.
- * Op hierdie stadium voel die beginnote van die hoëregister vir die sanger dof en onsekuur. Pavarotti: “In the beginning you always crush these notes.....always. And when they begin to come out correctly, they are very secure, even if not very beautiful. More and more they take on body and become really”(Hines 1987:219).
- * In dieselfde keel spasie sal dit mettertyd vir die student voel of die stem soos 'n meer kompakte laserstraal¹ gefokus raak.
- * Die sanger verander nie die fisieke vokaalvorm nie, maar dit voel of die vokaal en keel vorm meer na 'n ∂ -gevoel oorgaan.
- * Note 6 en 7 moet weer na 'n oop en vryer vorm terugkeer.

¹ Laserstraal: *Intens gekonsentreerde ligstraal*. 'n Goeie beskrywing van die resonansgevoel wat die sanger agter in sy keel ervaar by die sing van ekstreme hoë note.

TRAP 5

- * Die volgende frase begin op a_1 , met noot 3 op e_2 nog oop. Noot 4 op f_2 -kruis en 5 op g_3 , sal in die *cover*¹ wees.
- * Die verhouding tussen stutmeganisme en vokaalvorm voel nou fisiekgesproke besonder kompak (*tight squeeze*). Vir die sanger voel dit in die begin of hy effens druk a.g.v. 'n verhoogde subglottale asemdruk. Hierdie is 'n algemene gevoel totdat die spierkoördinasie beter uitgebalanseer is.

TRAP 6

- * By die volgende frase sal note 4 en 5 ook in die *cover* wees.
- * Verwys gedurig na die afwaartse-gevoel in die liggaam en keel, terwyl die resonansgevoel hoër in die masker vibreer.
- * Namate die sanger hierdie tone reg produseer, sal hulle nie fisiek hoër voel as die voorafgaande tone nie, maar meer veranker en veiliger.
- * Nadat die g_2 -kruis bereik is, moet die oefening op dalende halwetone voortgesit word tot by die aanvangstoon.
- * Voorkom dat die sanger se keel styf word deur te lank binne hierdie tessitura te werk.

5.4.2 Oefening 2

'n Stygende toonleer wat deur die middelregister en *secondo passaggio* beweeg, is een van die moeilikste oefeninge indien die registeroorskakelpunte nog nie volledig uitgebalanseer is nie. Die *i*-vokaal word dikwels as die moeilikste vokaal vir die manstem beskou, maar wanneer dit goed veranker is, is dit die gemaklikste vokaal vir die verkryging van optimale resonans in die hoëregister.

¹ Cover: Die skrywer verkies om voorts die term *cover* (op Engels) te gebruik i.p.v. *gedekte stem* (op Afrikaans).(Vgl. 4.4.)

Begin die bostaande oefening met 'n i-vokaal voorafgegaan deur die r-konsonant.

- * Die vokaal moet voor in die resonans, agter die tande in die vorm van 'n *small setting*² vibreer.
- * Verwys altyd na 'n ronde, warm i-vokaal wat in 'n ontspanne keel geproduseer word. Wanneer die student neig om 'n te skerp vokaal te produseer, kan die Duitse "Umlaut-ü" gebruik word.
- * Vanaf d_2 moet daarop gekonsentreer word dat die klank voor in die masker bly, maar dat die vokaal by die larinks 'n fisieke afwaartse gevoel gee (larinks mag nie styg nie).
- * Die stutmeganisme word nou meer prominent ervaar.
- * Die i-vokaal sal dus outomaties hier gewysig word na die fisieke gevoel van 'n ü-vokaal, terwyl die sanger steeds "i" dink en die luisteraar dit ook as "i" ervaar.
- * Tussen d_2 - f_2 sal daar 'n kompakte fisieke gevoel (*tight squeeze*) tussen die stutmeganisme en die vokaalresonans ervaar word.
- * By g_2 sal die keel spasie outomaties groter word. Vir die sanger verskuif die vokaalplasing na agter in die keel en word dit as 'n "laserstraal" by die larinks ervaar terwyl dit terselfdertyd hoog in die sinusholtes vibreer.
- * Indien die student hier sy liggaamsverbinding sou verloor sal die larinks op beweeg en die stem breek.
- * By die dalende toonleer behoort hierdie spasie-gevoel in die keel te bly totdat d_2 bereik word waarna die resonansplasing weer na voor sal verskuif.

² Small setting: Wanneer die agtervokale a en o in die laeregister voor in die masker gesing word, ervaar die sanger 'n groot keel spasie met 'n klein mondvorm.

5.4.3 Oefening 3



Die frase word telkens 'n halftoon hoër herhaal.

Doen hierdie oefening op 'n a-vokaal met 'n voorafgaande m-konsonant.

- * Begin met 'n kompakte a-vokaal voor in die masker.
- * Vir die eerste drie tone moet die vokaal meer as 'n ∂ -a skakering gekonsipieer word, wat verhoed dat die vokaal 'n gespreide klankkarakter aanneem.
- * Sing die intervalle so legato as moontlik.
- * By die dalende spronge g-e, b-e, moet die fisieke vokaalvorm nie verander word nie.
- * Hou die toon in die masker sodat die vokaal nie in die keel glip nie. By die larinks word daar 'n afwaartse glip-gevoel ervaar.
- * Hierdie beweeglikheid by die larinks is baie belangrik en verhoed dat die larinks nie fikseer word nie.
- * By die oktaafinterval moet die larinks in 'n lae verankerde posisie bly terwyl die keel in die lengte strek en die kakebeen dienooreenkomstig oopskarnier.
- * Bly "voor in die masker" met die resonansgevoel terwyl die vokaalkleur meer na 'n a-vokaal modifiseer indien die stutmeganisme reg gekonnekteer is.
- * Van groot belang is die fisieke afstut gevoel wat om die middellyf ervaar word.
- * Wanneer die f-kruis (registeroorgangspunt) op die oktaafsprong bereik word, sal die boonste noot die gevoel gee dat die keel vernou en die vokaal weer na 'n ∂ -vokaal modifiseer, maar met 'n effense "e-straal" daarby.
- * Vanaf g₂-kruis sal die sanger die vokaal laag agter in 'n fisieke langwerpige keel as 'n klein gekonsentreerde "laserstraal" ervaar.

* Die vokaal sal vir die sanger se gevoel na 'n e-vokaal modifiseer, terwyl die luisteraar dit as 'n a-vokaal ervaar. Dit verklaar waarom die meeste hoë note (veral in die Italiaanse repertorium) vir tenoor en bariton op die vokale e of i geskryf is. Wanneer die modifikasieproses reg geskied het, migreer alle vokale na hierdie kompakte e-gevoel.

Vir die basstem sal die a-vokaal, afhange van elke individuele stem, in die hoëregister na ∂ of o modifiseer.

5.5 VOORBEELDE VAN STANDAARD REPERTORIUM VIR DIE MANSTEM MET BETREKKING TOT DIE *COPERTURA*-KLANKIDEAAL IN DIE HOËREGISTER

By die bestudering van die standaard repertorium vir die manstem, is dit insiggewend hoe operakomponiste vanaf die begin van die 19de eeu vir dié medium gekomponeer het. Die algemene tessitura van dié repertorium het verskuif na die middel- en hoëregister. Komponiste soos Weber, Beethoven, Verdi, Puccini, Wagner en later Richard Strauss het hoë eise aan die manstem gestel vir die verkryging van 'n vol, manlike klankkarakter in die hoëregister. Besondere eise is veral aan die tenoorstem gestel, deurdat die tessitura van sekere rolle meerendeels bo die *secondo passaggio* geskryf is.

In die ontleding van die repertorium van hié die komponiste is dit duidelik dat hulle 'n grondige kennis van die *copertura*-klankgebruik gehad het en volledig vertrou was met die akoestiese werking en fisiologiese potensiaal waartoe die manstem instaat is. Die uitstekende manier waarop Verdi voor- en agtervokale afwissel deur middel van vokaalmodifikasie, maak dit vir die sanger makliker om die hoë tessitura van sekere aria's met gemak te kan hanteer.

Die student mag hierdie repertorium eers na 'n aantal jare van studie aandurf, en alleenlik onder leiding van dié onderwyser wat honderd persent met die skolingsproses van die *copertura*-klankgebruik vertrou is. (Vgl. 4.3.1.) In tegniese werk moet daar op oefeninge gekonsentreer word wat die tessitura van die *secondo passaggio* en hoëregister handhaaf, terwyl daar voorheen meer op die skakeling tussen die middelregister en hoëregister gekonsentreer is.

5.5.1 Voorbeelde uit die tenoor-repertoire.

1. Aria: "Ah, si ben mio, coll'essere io tuo," uit *Il Trovatore*, G. Verdi.

Luistervoorbeeld: *Il Trovatore* met Franco Corelli (tenoor).

Spektrografiese analises bewys dat die stem van Franco Corelli, in al sy tegniese fasette, by uitstek die beste voorbeeld van die *copertura*-klankideaal van 'n tenoorstem is. (Vgl. Miller 1993:148.) Die bostaande opname is 'n ideale voorbeeld hiervan. Die algemene *tessitura* lê hoofsaaklik in die *secondo passaggio* en die aria word dus gewoonlik deur 'n swaarder (*spinto*) tenoor gesing.

- * Verdi maak deurentyd van die voorvokale "i" en "e" gebruik om die *passaggio* te oorbrug (voorbeeld a).
- * Wanneer die o-vokaal (voorbeeld b) vir die *passaggio*-oorgang gebruik word, word die oktaafsprong tradisioneel in die uitvoeringspraktyk met 'n glissando uitgevoer in aanloop tot die i- en e-vokale op die hoë note.
- * Corelli se stem handhaaf deurentyd 'n ronde, warm klankkwaliteit en al die e-vokale op f_2 word reeds in die *cover* gesing, kenmerkend van 'n *spinto* tenoor. (Vgl. die bevindinge opgeteken deur Diday en Pétrequin in 4.5.1.)
- * Hierdie opname is verder 'n uitstekende voorbeeld van hoe al die a- en e-vokale in die *passaggio* na die neutraler ∂ -vokaal modifiseer wanneer die *copertura*-proses uitgebalanseer is.
- * In die daaropvolgende aria, "Di quella pira", sing Corelli die hoë-C's met groot gemak. (Vgl. 4.5.1: "Welluidende hoëregister [. . .] Die toonkwaliteit is warm, rond en bly egalig oor die hele omvang van die stem.")

Voorbeeld (a)

stern - er, cou rage now 'tis fraught, my arm.....is nerv'd the
-vrò più l'al main tre - pi - da, il brac - cio a -vrò più

Voorbeeld (b)

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 7/8. The lyrics are: "sung to thee, Ah then, tho' I be far a - way, That - ra, ver-ra, e so - lo in ciel pre - ce - der - ti la". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand, with some chords and arpeggios.

2. Aria: "Un' aura amorosa," uit *Così fan Tutte*, W.A. Mozart.

Luistervoorbeeld: *Così fan Tutte* met Alfredo Kraus (tenoor).

In hierdie aria lê die grootste tegniese probleme in die volgende frases:

- * By voorbeeld a sal die eerste o-vokaal op e_2 oop gesing word, terwyl die volgende o-vokaal op a_2 in die *cover* moet wees.
- * Mozart gebruik hier hoofsaaklik die beginvokaal van 'n woord om die tweede registeroorgang te oorbrug.
- * By voorbeeld b sal beide die note e_2 en f_2 -kruis oop gesing word, terwyl die i-vokale van die woord *migliore* in die *cover* moet wees. Hierdie is die moeilikste frase van die aria wanneer die sanger se i-vokaal nie veranker is nie. So ook (voorbeeld c) op die woord *bisogno*.
- * By voorbeeld d op die woorde *al cor*, sal die ligte tenoor die a-vokale oop sing, maar die o-vokaal van die woord *cor* moet in die *cover* wees.
- * By voorbeeld e moet al die f_2 -kruise in die *cover* wees met 'n baie prominente voorresonansplasing.

Voorbeeld (a)

See - le, ein Lab - sal voll Sü-Be, so schmei - che lnd und weich, ein Lab - -
 so - ro, un dol - ce ri - sto-ro al cor - por - ge - rà, un dol - - -

Voorbeeld (b)

reich, be - geh - ret nichts wei - - ter, ist se - lig und reich, ist
 ha, di un' e - sca mi - glio - - re bi - so - gno non ha, bi -

cresc. *f* *p*

Voorbeeld (c)

se - lig und reich, ist - - se - lig und reich. Der O - dem der
 so - gno non ha, bi - - so - gno non ha. Un' au - ra - a - mo -

Str. Bläser.

p

Voorbeeld (d)

Voorbeeld (e)

weich, so - schmei - che lnd und - weich, so - schmei - che lnd und - weich, ein Labsal voll
 rà, al - cor - por - ge - rà, al - cor - por - ge - rà, un dol - ce ri -

Str. Quart. *mf* Hörner. *p*
 Klar. *p*
 Fag.

3. Aria: "Di rigori armato il seno," uit *Der Rosenkavalier*, R. Strauss.

Luistervoorbeeld: *Der Rosenkavalier* met Luciano Pavarotti (tenoor).

- * Hierdie is een van die moeilikste arias vir die tenoorstem aangesien die tessitura feitlik net die omgewing van die *secondo passaggio* en hoër behels.
- * Die lang frases en die tydsbeperking op asemhaling is hier problematies.
- * Die koördinasie van die stutmeganisme en die *cover*-proses moet hier uitstekend gebalanseer wees aangesien die subglottale druk deurgaans baie intens is.
- * Sonder uitsondering moet al die g₂-mol note in die *cover* gesing word.
- * Strauss gebruik die a-vokaal as aanloop deur die *passaggio* tot al die kompakte e-vokale op die hoë note.
- * Vir die sanger is dit makliker om van 'n gedekte a-vokaal oor te gaan na 'n kompakte e-vokaal, aangesien daar min fisieke verandering plaasvind.
- * Op die laaste frase se *ahi!* sing die meeste tenore die hoë C-mol op die i-vokaal, terwyl Luciano Pavarotti die a-vokaal, wat duidelike na 'n e-klankkleur oorhel, verkies.

ma - to il se - no con - tro a - mor - mi ri - be - llai, —

ma fui — vin - to in un ba - le - no — in mi - rar du - e

va - ghi rai. — Ma fui — vin - to in un ba - le - no

ah! in mi-rar du - e va - ghi rai.

5.5.2 Voorbeelde uit die bariton-repertorium.

1. Monoloog: "Die Frist ist um."

Duet met Senta: "Wie aus Ferne längst vergang'ner Zeiten." uit: Der Fliegende Holländer, R. Wagner.

Luistervoorbeeld: Der Fliegende Holländer met George London (bariton) op Decca, CD 417319-2.

Bostaande opname is een van die beste voorbeelde van 'n volledig geskoolde dramatiese baritonstem met die *copertura*-klankideaal.

- * Die lang Wagner-frases word met groot gemak hanteer.
- * Die stem bly tegnies uitstekend veranker en die luisteraar ervaar nooit die hoëregister as hoog nie; 'n sprekende voorbeeld van die verankeringsstegniek.
- * Die *cover*-proses en vokaal-modifikasie vind so geleidelik plaas dat London die *secondo passaggio* met groot gemak hanteer. Die a-vokale in die hoëregister word deurgaans na *ə*-vokale gemodifiseer.
- * Wagner gebruik vir hierdie stem tipe uitsluitlik die donker, agter-vokale op die hoë note.
- * Luister na die volgende frases:

mein Schiff ich zum Klip - pen - grund, doch ach! mein Grab, es schloß sich nicht!

poco riten. *a tempo*

f *p dolce* *piu p* *f*

Pos.

nir - gends ein Grab! - nie - mals der Tod!

2. Aria: "Largo al factotum della città." uit: Il Barbier di Siviglia, G. Rossini.

Luistervoorbeeld: Il Barbiere di Siviglia met Ettore Bastianini (bariton).

Hierdie is een van die moeilikste arias vir die liriese bariton omdat die algemene tessitura hoofsaaklik in die middelregister en by die tweede registeroorgangspunt lê, en dit bowendien teen 'n *Allegro vivace* tempo uitgevoer moet word.

- * Die sanger moet vir hierdie aria 'n goed-resonerende a-vokaal besit wat met gemak in die *cover* na die hoëregister kan oorgaan.
- * Bastianini se warm baritonstem is só goed in die oorgang tot die hoëregister geskool, dat die luisteraar geen verandering hoor wanneer hy die a-vokale op die hoë g's in die *cover* sing nie (voorbeeld a).
- * Die laaste gewysigde hoë g's by *della città* (vgl. luistervoorbeeld) het 'n tenoeragtige klankkleur wat tipies van hierdie stemtipe kan wees (voorbeeld b).

Voorbeeld a:

Ha! bra-vo, Fi-ga-ro, bra-vo, bra-vis-si-mo, bra-vo!
Ah! bra-vo, Fi-ga-ro, bra-vo, bra-vis-si-mo, bra-vo!

La la la la la la la la la! Ich bin der
La la la la la la la la la! For-tu-na-

Voorbeeld b:

to-tum uns-rer schönen Welt, der schö-nen Welt, der schö-nen Welt, der
to-tum del-la cit-tà, del-la cit-tà, del-la cit-tà, del-

schö-nen Welt.
la cit-tà.

fp *fp* *cresc.* *f* *ff*

Detailed description: This musical score consists of two systems. The first system features a vocal line in bass clef with lyrics and a piano accompaniment in treble and bass clefs. The piano part includes dynamic markings *fp*, *fp*, *cresc.*, and *f*. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with a dynamic marking of *ff*. The piano accompaniment in the second system is characterized by a dense, rhythmic texture.

3. Aria: "The Trumpet shall sound", uit: Messiah, G.F. Handel.

Luistervoorbeeld: The Messiah met Giorgio Tozzi (bariton) op RCA D30,154.

Hierdie is 'n goeie voorbeeld van 'n aria wat vir 'n basstem geskryf is, maar hoofsaaklik deur 'n hedendaagse bas-bariton gesing word, aangesien die *tessitura* van die aria deurentyd in die *secondo passaggio* lê, waar die basstem reeds in sy *cover* sing. Die bas-bariton stem sing hierdie *tessitura* nog oop en *cover* eers op al die e_2 note.

Voorbeeld:

and we shall be chang'd, we

Detailed description: This musical score shows a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The piano part begins with a dynamic marking of *p*. The vocal line includes a long note with a fermata over the word 'we'.

5.5.3 Voorbeelde uit die bas-repertorium.

1. Aria: "In felice! e tuo credevi . . . Infin che un brando vindice," uit Ernani, G. Verdi.

Luistervoorbeeld: Ernani met Ezio Flagello (bas) op RCA Victor.

Hierdie is 'n tipiese voorbeeld van 'n Bel Canto-aria waarin Verdi al die hoë note met 'n aanloop deur die *passaggio* benader (voorbeeld b). Die komponis gebruik hoofsaaklik e-vokale vir die hoë note, maar wanneer 'n a-vokaal wel op 'n hoë noot is (voorbeeld b), word dit deur 'n e-vokaal vooraf gegaan.

- * Die basstem van Ezio Flagello het 'n pragtige ronde, warm timbre met 'n stralende stemkern.
- * In die gelykmaakproses van vokale (*Vokalausgleich* op Duits) vir die bel canto lyn, is hierdie sanger se vokaalskakeling 'n uitstekende voorbeeld van hoe alle vokale na die sentrale ∂ -vokaal modifiseer.
- * Flagello se stem *cover* reeds op die o-vokaal op c_1 in die woord "dell'onta" (voorbeeld a). Die stem gaan so geleidelik oor in die *cover* vanaf die *secondo passaggio* (c_1 -kruis), dat dit moeilik is om die registeroorgangspunt te bepaal.
- * Veral die e-vokale in die woorde "credevi", "nevi", "seno" het 'n ronde, warm kleur.

Voorbeeld a:

no - re, del - l'on - ta che si re-ca al suo si - gno - re!
 hon - or, what out - rage, I, your lord, am made to suf - fer!

Voorbeeld b:

rà, la man non tre-me - rà, la man non tre - me -
 hand In pierc-ing him I hate, In pierc - ing him - I

2. Aria: "Ella giammai m'amò!" uit Don Carlo, G. Verdi.

Luistervoorbeeld: Don Carlo met Nicolai Ghiaurov (bas) op EMI 1035371.

Hiérdie aria is 'n tipiese voorbeeld van Verdi se komposisiewyse vir 'n donker basstem. Hieruit is dit duidelik dat die komponis baie goed bekend is met die stempotensiaal van die donker basstem. Dit val ook op dat die klankskoonheid van hiérdie stemtipe in sy middelregister geleë is.

- * Die algemene *tessitura* van hiérdie aria lê hoofsaaklik in die middelregister van die basstem en al die hoë note word deur óf 'n aanloop (voorbeeld a), óf 'n *glissando* (voorbeeld b) benader.
- * Die stem van Nicolai Ghiaurov is 'n uitstekende voorbeeld van 'n donker basstem wat uitstekend in al die registeroorgange geskool is.
- * Dit is duidelik dat die o-vokaal die gemaklikste vokaal vir die hoë note van 'n basstem is. Verdi gebruik dus die o-vokaal vir al die hoë note (voorbeeld a).
- * Die *cover*-proses van hiérdie stemtipe is baie duideliker hoorbaar as by die bariton- of tenoorstem, aangesien die basstem in die algemeen 'n natuurliker, donkerder klankleur in die hoëregister besit.

Voorbeeld a:

a me desse il po-ter di leg - ge-re nei cor!.....

Voorbeeld b:

lungo silenzio

p Ella giammai mi a-mò! no! quel cor chiuso m'è, a-mor per me non

pp

Aansluitend tot bóstaande voorbeeld uit hierdie opera is die toneel tussen Filippo en die Il Grande Inquisitor (Nicolai Ghiarov en Ruggero Raimondi).

Die musiek van Verdi, en meer bepaald die sang van hierdie twee beroemde sangers, is seker die beste voorbeeld van die majestueuse krag van die basstem aan wie die komponis ongeëwenaarde eise stel. Hy benut op dramatiese wyse die volle omvang van die stem en die *tessitura* strek deur die *secondo passaggio* tot die hoogste noot van die basstem se registeromvang. Die registeroorgange van die stemme van beide Ghiarov en Raimondi is uitstekend in die *copertura*-klankideaal geskool. Uit hiérdie opname is dit duidelik dat hierdie operarolle deur geen amateur-sanger aangepak kan word nie.

SLOTBESKOUIING EN AANBEVELINGS

Tydens die boekstaving van hierdie skripsie is die skrywer weer eens bewus gemaak van die uniekheid van die sangstem as uitvoerende instrument. Die verantwoordelikheid wat die onderrigopdrag van die sangpedagoog vereis, is in detail in die aanvangshoofstuk bespreek. In herbeskouing van die voorgelegde studiemateriaal besef die skrywer weer eens die belangrikheid van die onderrigopdrag en beveel aan dat die aspirant-sangonderwyser die belangrike riglyn-eienskappe vir onderrig sy eie sal maak. Die erns van hierdie opdrag spreek duidelik uit die uitleg van die studiemateriaal. Die skrywer het hom ten doel gestel om op die noodsaaklikste eienskappe van die pedagoog en voornemende student te konsentreer.

Om sy daaglikse pligte as pedagoog te vervul, moet die sangmeester 'n natuurlik-aangebore onderrigsin besit, ondersteun deur jarelange onderwyservaring en 'n liefde om musiek te dien deur middel van die sangstem as instrument. In die studiemateriaal kom dit na vore dat die talentvolle onderwyser alleenlik sy opdrag as pedagoog ten volle kan vervul wanneer hy werk met 'n musikaal-talentvolle student wat instinktiewe sangtalente besit om sy gevoelsemosies deur middel van die sangstem te wil uitdruk. Die bevryding van al die individuele moontlikhede van die kleinste fisieke tot die grootste psigiese talente van die sanger-student is 'n proses wat jare duur en verg doelgerigte onderwysbeplanning en geduld van die pedagoog. Die skrywer besef weer eens en beveel aan dat die onderrigopdrag alleenlik deur die ten volle gekwalifiseerde onderwyser aangepak mag word.

Solo-onderrig in die sangstudio's van die VSA is vandag sodanig wetenskaplik gefundeerd, dat dit die plig van elke onderwyser is om deurentyd met die nuutste navorsingsliteratuur in kontak te bly. By gebrek aan navorsingsinisiatief doen hy nie alleen die onderrigprofessie skade aan nie, maar des te meer die aspirant-sanger. Die skrywer huiwer nie om sy bekommernis uit te spreek dat daar wel, ten spyte van al die nagevorsde literatuur, vandag nasionaal en internasionaal gereeld, en te dikwels, oor wanpraktyke in die onderrigstudio's vir solosang gerapporteer word. Dat die sangonderwyser dus volkome vertrouwd sal wees met die algemene pedagogiese voorvereistes vir die onderrig van sang, is dus onontbeerlik.

Die oordrag van sang-didaktiese feite aan 'n sangstudent is 'n hoogs individuele, maar gespesialiseerde verwoordingskuns. Weens 'n leemte in die Afrikaanse taal van duidelik, sprekende sangterminologie, was dit vir die skrywer moeilik om sekere sangterme en

aanhalings van beroemde pedagoë en sangers direk op Afrikaans weer te gee. Praktiese onderrig van die sangstem het sy ontstaan gehad in die suidelike lande van Europa, vandaar die Italiaanse terminologie vir sekere geselekteerde uitdrukkings en begrippe. Die formulering van die onderrigstelsels en sangtegniese begrippe vanuit die omgangstaal van die sangstudio in 'n aanvaarbare akademiese konsep, was moeilik.

Die indeling van hoofstuk 2 in die verskillende fases van aanvangsonderrig is van kardinale belang vir die gevorderde onderrig van die manstem wat in hoofstuk 3 tot 5 aangebied word. Goeie aanvangsonderrig is deurslaggewend vir die vestiging van 'n goeie sangtegniek, en die sukses van die latere sangloopbaan van 'n sanger, is dus in hierdie aanvangsonderrig gesetel. Die skrywer voel dit sy plig om hierdie onderrigaspekte van hoofstuk 2 duidelik te behandel en beveel aan dat die aspirant-onderwyser, op gereelde basis, die nuutste navorsingsliteratuur in internasionaal geakkrediteerde tydskrifte sy eie sal maak. Literatuur vanuit die tagtiger jare en meer onlangs bewys dat hierdie onderrigprosedures nie alleen net in die stemlaboratoriums in die VSA beproef is nie, maar dat 'n stroom van internasionale sangers daar hul opleiding ontvang.

Die individualiteit van die aanbieding van die didaktiese aspekte in hoofstuk 2, gerugsteun deur praktiese voorbeelde, is deur die skrywer in sy onderrigstudio beproef. Die verskillende onderrigprosedures wat in hierdie hoofstuk vervat is, is weens beperkte ruimte tot riglynbevindings gekonsolideer en behoort kronologies deur die pedagoog onderrig te word. Die skrywer woon op gereelde basis sangkongresse en internasioale sangkompetisies by en het hierdie onderrigstelsels voortdurend op internasionale vlak met sangers en sangpedagoë bespreek en beproef.

Die kernfokus van hierdie handleiding is vervat in hoofstuk 3 tot 5. Suksesvolle onderrig van die registeroorgange van die manstem word deur die skrywer as die grootste leemte in die algemene onderrig van sang beskou. Die skrywer het so wyd moontlik oor hierdie onderwerp nagevors, gerugsteun deur ervaring uit die sy eie sang- en pedagogiese loopbaan oor 'n tydperk van dertig jaar. Die kompleksiteit van die manstem in onderrigverband word hier duidelik behandel. Die skrywer het in sy bespreking weer eens besef hoe moeilik dit is om hierdie verskillende vorderingstadiums van onderrig van die manstem te formuleer en in die praktyk toe te pas.

Hierdie kernfokus van onderrig van die registeroorgange van die manstem word in feitlik geen vakliteratuur uit 'n vakdidaktiese oogpunt bespreek nie. Die skrywer het dus sy eie onderrigmateriaal en beperkte inligting uit die nuutste vakliteratuur uit die VSA verwerk tot 'n onderrigsisteem wat beproef is en suksesvol in die onderrigstudio toegepas word.

Die skrywer glo dat hierdie bevindinge tot nut kan wees en in diens kan staan van die suksesvolle onderrig van die manstem in die algemeen.

BRONNELYS

- Armhold, A. (1963) *Singing based on Irrefragible Laws*. Kaapstad: Tafelberg-Uitgewers.
- Bunch, M.A. (1977) A survey of the reasearch on covered and open voice qualities. *The Nats Bulletin*. Volume 34 (1).
- Bunch, M.A. & Sonninen, A. (1977) Some more observations on covered and open voice qualities. *The Nats Bulletin*. Volume 34 (3).
- Bunch, M.A. (1995) *Dynamics of the Singing Voice*. Third edition. Wien: Springer-Verlag.
- Betteridge. H.T (editor). (1969) *Cassell's German and English Dictionary*. Twelfth edition, second impression. London: Cassell.
- Christy, Van A. (1967) *Expressive Singing*. Volume 1 Iowa: Wm.C. Brown.
- Gorman, D. (1981) *The Body moveable*. Canada: Ampersand Press.
- Handel, G.F. (1912) *The Messiah*. New York: Schirmer.
- Hines, J. (1987) *Great singers on great singing*. London: Victor Gollancz Ltd.
- Husler, F. & Rodd-Marling, Y. (1976) *Singing, The physical nature of the vocal organ*. Revised edition. London: Hutchinson.
- Labuschagne, F.J. & Eksteen L.C. (1993) *Verklarende Afrikaanse Woordeboek*. Agste hersiene en uitgebreide uitgawe. Pretoria: Van Schaik.
- Lamperti, G.B. (1966) *Vocal Wisdom*. Fifth edition. New York: Arno Press.
- Lohmann, P. (1966) *Stimmfehler-Stimmberatung*. Mainz: Schott.

- Lloyd, G. (1986) *The application of the Alexander technique to the teaching and performing of singing*. Tesis, M.Mus. Stellenbosch.
- Martienssen-Lohmann, F. (1943) *Der Opernsänger*. Mainz: Schott.
- McCallion, M. (1988) *The Voice Book*. First edition. London: Faber & Faber.
- McKenzie, D. (1956) *Training the Boy's Changing Voice*. Fourth Printing. New Jersey: Rutger University Press.
- McKinney, J.C. (1982) *The Diagnosis & Correction of Vocal Faults*. USA: Broadman Press.
- McLeod, W.T (editor). (1984) *The new Collins concise Dictionary of the English Language*. London: Guild Publishing.
- Miller, R. (1996) *On the Art of Singing*. New York: Schirmer Books.
- Miller, R. (1986) *The Structure of Singing*. New York: Schirmer Books.
- Miller, R. (1993) *Training Tenor Voices*. New York: Schirmer Books.
- Mozart, W.A. (geen jaar) *Così fan Tutte*. Frankfurt: Peters.
- Rose, A. (1962) *The Singer and the Voice*. London: Western Printing Services Limited.
- Rossini, G. (geen jaar) *Il Barbiere di Siviglia*. Milano: Ricordi.
- Seidner, W. & Wendler, J. (1982) *Die Sängerstimme*. Berlin: Henschelverlag.
- Strauss, R. (geen jaar) *Der Rosenkavalier*. Berlin: Furstner.
- Titze, I. (1991) *Male-Female Differences in the Larynx*, in: Sataloff & Titze (editors), *Vocal health and science*. Jacksonville: NATS.

Verdi, G. (geen jaar) *Don Carlos*. Milano: Ricordi.

Verdi, G. (geen jaar) *Ernani*. Milano: Ricordi.

Verdi, G. (geen jaar) *Il Trovatore*. Milano: Ricordi.

Wagner, R. (geen jaar) *Der Fliegende Holländer*. Leipzig: Peters.

DISKOGRAFIE

Handel, G.F. "The trumpet shall sound", uit *The Messiah*. RCA D30, 154.

Mozart, W.A. "Un' aura amorosa", uit *Così fan Tutte*. EMI: SAN 103-4-5-6.

Rossini, G. "Largo al factotum della città", uit *Il Barbiere di Siviglia*. DECCA: LXT 5283-85.

Strauss, R. "Di rigori armato il seno", uit *Der Rosenkavalier*. DECCA: SET 418-21.

Verdi, G. "Ah, si ben mio, coll'essere io tuo", uit *Il Trovatore*. HIS MASTER'S VOICE: SAN 151-2-3.

Verdi, G. "Infelice! e tuo credevi . . . Infin che un brando vindice", uit *Ernani*. RCA: SER/5572-4.

Verdi, G. "Ella giammai m'amò!" uit *Don Carlo*. EMI 1035371.

Wagner, R. "Die Frist ist um" uit *Der Fliegende Holländer*. DECCA: CD 417319-2.

BYLAE A REPERTORIUMVOORBEELDE

Handel, G.F. "The trumpet shall sound", uit *The Messiah*. New York: Schirmer.

Mozart, W.A. "Un' aura amorosa", uit *Così fan Tutte*. Frankfurt: Peters.

Rossini, G. "Largo al factotum della città", uit *Il Barbiere di Siviglia*. Frankfurt: Peters.

Strauss, R. "Di rigori armato il seno", uit *Der Rosenkavalier*. Berlin: Fürstner.

Verdi, G. "Ah, si ben mio, coll'essere io tuo", uit *Il Trovatore*. Milano: Ricordi.

Verdi, G. "Infelice! e tu credevi . . . Infin che un brando vindice", uit *Ernani*. New York: Schirmers.

Verdi, G. "Ella giammai m'amò!" uit *Don Carlo*. New York: Schirmers.

Wagner, R. "Die Frist ist um" uit *Der Fliegende Holländer*. Leipzig: Peters.

BYLAE B

VOKAALSIMBOLE VAN DIE INTERNASIONALE FONETIESE ALFABET [IPA]¹

Simbole	Engels	Duits	Italiaans	Frans
Vokale				
[i]	ke <u>en</u>	Lie <u>be</u>	pr <u>i</u> ma	l <u>i</u> s
[ɪ]	th <u>i</u> n	ich <u>h</u>		
[e]	ch <u>a</u> os	L <u>e</u> ben	pen <u>a</u>	é <u>t</u> é, crier
[ɛ]	be <u>t</u>	B <u>e</u> tt, G <u>a</u> ste,	te <u>m</u> po	é <u>t</u> és, p <u>e</u> re ne <u>i</u> ge
[æ]	ba <u>t</u>			
[a]	ta <u>s</u> k (American)			pa <u>r</u> le
[ɑ]	fa <u>t</u> her	St <u>a</u> dt	ca <u>m</u> era	ra <u>s</u> , â <u>g</u> e
[ɒ]	ho <u>t</u> (British)			
[ɔ]	so <u>f</u> t, a <u>l</u> l	So <u>n</u> ne	mo <u>r</u> to	so <u>m</u> me, jo <u>l</u> i, vo <u>t</u> re
[o]	no <u>t</u> e	So <u>h</u> n	no <u>n</u>	be <u>a</u> ux, pau <u>v</u> re, gro <u>s</u>
[ʊ]	no <u>o</u> k	Mu <u>t</u> ter		
[u]	gnu <u>u</u> , fo <u>o</u> l	M <u>u</u> t	u <u>s</u> o	o <u>u</u>
[ʌ]	u <u>p</u>			
[ə]	(schwa) a <u>h</u> ead	ge <u>t</u> an		de <u>m</u> ain
[y]	(approximates [i] plus [u])	m <u>ü</u> de		u <u>n</u> e,
[ʏ]	(approximates [ɪ] plus [ʊ])	Gl <u>ü</u> ck		
[ø]	(approximates [e] plus [o])	sch <u>ö</u> n		pe <u>u</u> ,
[œ]	(approximates [ɛ] plus [ɔ])	K <u>ö</u> p <u>f</u> e		he <u>u</u> re,

¹ MILLER 1993:141.