

# Volksang en die Volksskool

Deur O. VAN OOSTRUM

AL wat 'n onderwyser wat met selfoefening wil begin, nodig het om te ken, is die toonleer *do, re, mi, fa, so, la, ti, do*, op en af. Dis min genoeg en ek glo nie dat daar een is wat dit nie ken nie, maar as dit wel die geval is, kan hy dit maklik leer deurdat iemand hom dit op 'n piano voorspeel. Eenmaal in staat om dit te sing, kan hy die wenke volg wat ek in my vorige artikel gegee het. In my kinderjare het my onderwyser die name *c, d, e*, ens. gebruik en ek kon daar nie mee klaarkom nie. Sodra ek egter met die name *do, re, mi*, ens. bekend was, het ek myself buite die skool so ver geoefen dat ek sonder hulp verskeie sangwysies net van die note af geleer het en as seun van elf of twaalf jaar reeds gevra is om in 'n klein sangkoortjie op ons dorp saam te sing. Wat so 'n jong seun kon regkry, is tog seker ook geen toordery vir volwasse onderwysers nie. As daar by die begeerte ook maar die wil is om die doel te bereik.

By alle selfoefening moet, veral in die begin, gedurig verband bewaar word met die grondtoon *do*, want die aard en karakter van al die ander tone hang af van die afstand tussen hulle en die grondtoon. Word die grondtoon hoër of laer geneem, dan gaan vanself ook die ander tone hoër of laer klink. M.a.w. jy kan maar enige toon as *do* neem en die ander tone daarop bou. Sê byv. iemand het die *do* so hoog geneem dat hy die ander tone nie almal kan uitbring nie, dan neem hy dit eenvoudig laer en begin maar weer. Enige toon op die piano kan *do* wees.

'n Moeilikhed doen hom voor as 'n toon van die skaal verhoog of verlaag word. In die *tonic-solfa-notasie* en ook in die Chev -metode word afsonderlike name gebruik vir elke verhoogde en elke verlaagde trap van die skaal. Dis egter nie nodig om jou deur al daardie name van stryk te laat bring nie. In gewone liederes kom maar net drie verhogings en een verlaging voor wat vir skoolgebruik in aanmerking kom; al die ander kan 'n mens maar laat staan vir hoer goefende sangers, en van die bedoelde drie verhogings is daar twee wat eers in die hoer standerds aan die beurt kom, sodat daar aanvanklik net een verhoging en een verlaging hoer ingeoefen te word. Dis die verhoogde *fa* en die verlaagde *ti*. Die verhoogde *fa* word aangedui deur 'n *kruis* daarvoor en die verlaagde *ti* deur 'n *mol* ('n figuurtjie in die vorm van die letter *b*). In *tonic-solfa* word die verhoogde *fa* *fi* genoem, en die verlaagde *ti*: *taw* (uitgespreek soos die Afrikaans *t *). In die Chev -notasie dra hulle respektiewelik die name *f * en *re* (uitgespreek soos die woord *seur* sonder die *r*). In Afrikaans is die naam *taw* seker nie aan te beveel nie en doen ons beter om *ta* te s . Die rede daarvoor sal netnou blyk. Origens doen ons goed as ons die Engelse benaminge oorneem.

Die verhoogde *fa* (*fi*) kom altyd voor in verband met *so* en verhou hom tot *so* net soos *ti* tot *do*. Die beste manier om hom te oefen is om eers *do-ti-do* te sing en dan *dieselfde* tone oor te sing met die name *so-fi-so*. As dan so 'n verhoogde *fa* in 'n sangstukkie voorkom, kan die sanger die toon *so* in sy gedagte *do* noem en terwyl hy *so-fi-so s *, dink dat hy *do-ti-do* sing. Met die verlaagde *ti* vind die omgekeerde plaas. Hier word die *do* in die gedagte van die sanger 'n *so* en die verlaagde *ti* kom dan ooreen met *fa*. So sal byv. die ryttjie *do-ta-la-so-fa* klink asof 'n mens *so-fa-mi-re-do* sing. In die name *fi* en *ta* kry ons dan dieselfde vokaalklanke as in *ti* en *fa*, waarmee hulle respektiewelik ooreenkom en dis daarom dat die naam *ta* aan te beveel is i.p.v. *taw*, behalwe dan

nog dat laasgenoemde Engels is en in Afrikaans nie tuis hoort nie.

Die ander twee verhogings is die verhoogde *so* (*so-kruis*, genoem *si*) en *do-kruis*, genoem *di*. Altwee kom in mineursange voor, die eerste in verband met *la*: *la-si-la* klink net soos *do-ti-do*; en laasgenoemde staan in dieselfde verhouding tot *re*, sodat *re-di-re* weer klink soos *la-si-la*. Die verhoogde *do* kom enkele male in ons psalms voor, maar ons kry dit selde in gewone liederes.

Omtrent die name is die volgende besonderheid seker vir party lesers wel interessant. Oorspronklik was dit *ut, re, mi, fa, sol, si, ut*. Hulle is ingevoer deur 'n beroemde musikus uit die elfde eeu, 'n monnik met die naam van Guido van Arezzo, of in die Latynse kerktaal van daardie dae Guido Aretanus. Hy het vir sy kerkkoor 'n vers ter ere van die Heilige Johannes op musiek gesit. Die woorde was:

*Ut queant laxis  
Resonare fibris  
Mira gestorum  
Famuli tuorum  
Solve polluti  
Labi reatum,  
Sancte Iohanne*

(O Heil'ge Johannes, open en suiwer die onreine lippe van U dienaar, sodat hy die wonders van U werke met luide tone kan laat weergalm.)

Die eerste re l het begin met die eerste toon van die toonskaal, die tweede met die tweede, en so verder tot die laaste re l, wat met die sewende toon begin. Dit het hom 'n middel verskaf om vir sy leerlinge die sewe toontrappe met name aan te dui, deur eenvoudig die eerste lettergreep van elke re l, daarvoor te gebruik. Die naam van die 7e trap het hy gemaak deur die beginletters van Sancte Iohanne saam te voeg. So het hy dus gekry: *ut, re, mi, fa, sol, la, si*. In plaas van *ut* word teenswoordig in verskeie lande *do* ges , en in Engeland word *sol* verander in *soh* en *si* in *ti*. Die rede vir die laaste verandering is dat die verhoogde *soh* (Afr. *so*) ook *si* genoem word en dus aanleiding tot verwarring kan gee.

Die moeilikhed om te vind waar  rens op die notebalk die *do* in 'n gegewe sangstuk staan, word as volg opgelos. Vir 'n vierstemmige sangstuk word twee notebalke gebruik, een vir die vroue en een vir die mannestemme. Vooraan op elke balk staan eers 'n sg. sleutel, nl. die *g*- of vioolsleutel op die boonste en die *f*- of bassleutel op die onderste balk. As daar geen voortekening, d.i. kruise of molle by die sleutel staan nie, kry ons die *do* op 'n hulplyntjie onder die boonste



balk (dis die lae *do* vir vrouens) en dieselfde *do* op die hulplyntjie bo die onderste balk (maar nou is dit die hoer *do* vir mans). Die gebruik van hierdie hulplyntjies stam af van die oorspronklike skryfwyse van sangmusiek. Dit het bestaan uit 'n notebalk van elf lyne, waarvan die middelste met rooi ink getrek was. Dit was die plek van die *do* (die *c* op musiekinstrumente). Maar die vrouens het die mannestemme nie nodig gehad nie en die mans hoef die note vir die vrouestemme nie te sien nie, daarom het hulle toe die breer balk in 'n onderste en boonste helfte verdeel en in plaas van die rooi lyn elke keer as daar 'n noot was waarvoor die rooi lyn moes dien, 'n klein hulplyntjie getrek. En so doen ons dit nog.

As daar kruise of molle by die sleutel staan, vind ons die plek van *do* baie maklik deur na die laaste kruis of mol te kyk: die laaste kruis wys die plek van *ti* aan en die laaste mol die plek van *fa*. Daarvandaan kan 'n mens die plek van *do* uittel. Die rede vir dit alles leer 'n mens as jy verder kom in die teorie van die musiek. Vir praktiese sang is die bostaande voldoende. Die aanduiding van die lengte van die tone is by die *tonic-solfa* en by die Chev -metode baie gemaklik, alhoewel die *skrywer* daarvan in die *tonic-solfa* verskriklik omslagtig is met al die dwarsstrepies, die dubbelpunte, kommas en omgekeerde kommas. Vir sangdiktaat is die Chev -metode oneindig makliker. In die balkskrif is dit effens anders, maar tog ook nie swaar nie: 'n oop noot sonder stok duur vier telle, 'n oop noot met 'n stok twee, 'n swart noot met 'n stok een, met 'n vlaggie 'n halwe, met twee vlaggies 'n kwarttelling, ens. 'n Punt agter 'n noot verleng hom met die helfte, 'n tweede punt voeg die helfte van die vorige punt daarby. By die inoefen van 'n wysie is dit raadzaam om eers die hoogte van die tone te probeer

(Vervolg op bladsy 63.)

## Volksang en die Volksskool

(*Vervolg van bladsy 21.*)

reg kry, daarna die tydmaat te tik en dan die note op daardie maat te sing.

Die gegewe vingerwysings behoort genoeg te wees om iemand wat self van die blad wil leer sing, daartoe in staat te stel. Ek wonder in hoeverre die onderwysdepartemente bereid sou wees om onderwysers in hul pogings om nootwys te word, tegemoet te kom. Af en toe word vakansiekursusse en sg. oprissingskursusse gehou; sou dit nie moontlik wees om dergelike kursusse vir sang-onderwys in te stel nie? Of dat 'n goeie deel van die gewone vakansiekursusse (sê nou maar twee of drie aparte ure per dag) aan die onderwerp

*notekennis* (teoreties en prakties) gewy kan word? Ek glo nie dat 'n departement sou weier om so iets in te rig nie, indien maar 'n voldoende aantal onderwysers daarom vra. Die musikus wat dan sulke lesse gee, behoort hom net te bepaal tot oefening in toontref en maathou. Kunssang moet hy beperk tot studente met werklik musikale talent, en vir sulkes is die kursus wat ek hier voorstel nie bedoel nie. Die hoofsaak is dat onderwysers wat die belang voel van skool-onderwys in sang soos ek hier bepleit het, maar ook voel dat hul eie opleiding hulle nie genoeg tot daardie werk voorberei het nie, saamstaan en by hul departement gaan spook om hulle die leemte te help aanvul.

En laat nou niemand sê dat hy nie kan sing nie; dis, met verlof gesê, pure bog; wat jy nie

kan nie, kan jy darem leer. En as hy sê: My stem is nie mooi genoeg nie, dan antwoord ek: 'n Mooi stem is ook nie nodig nie, as jou oor maar die tone kan onderskei. Ek het eenmaal in 'n eksamen 'n man met 'n baie lelike stem tog ruim voldoende punte toegeken omdat hy die bewys gelewer het dat hy die kinders kan leer om die tone te tref en maat te hou. Dis die bekwaamheid om onderwys te gee waar dit by 'n onderwyser op aan kom. Ek ken 'n onderwyser wat self maar 'n sukkelaar op die piano is, maar tog sy eie kinders tot goeie pianiste opgelei het. Daarteenoor is daar baie dames wat mirakelstukke op die klavier kan uitvoer, maar met die mond vol tande staan as hulle gevra word om sonder piano 'n stukkie van die blad te sing. Eersgenoemde verstaan die kuns om sang in die skool te onderwys; laasgenoemde nie.