

**'N ALTERNATIEWE BENADERING TOT FLUITONDERRIG VIR
HOËRSKOOLEERLINGE: AGTERGRONDSTUDIE EN RAAMWERK VIR 'N
FLUITHANDBOEK**

deur

RONELLE BOSMAN

Voorgelê ter vervulling van die vereistes vir die graad

Magister in Musiek (Musiekwetenskap)

in die

Departement van Musiek

van die

Fakulteit Lettere en Wysbegeerte

Universiteit van Pretoria

Studieleier: Mnr J. de C. Hinch

Pretoria

Desember 1999

*A flute is a musical weed
which springs up everywhere:
The preference of amateurs for this instrument,
can only be accounted for by the easiness of
attaining to a certain point of proficiency upon it;
though to play it well and in tune, even a simple melody,
is a degree of merit not reached by one out of twenty who attempt it.¹*

Opedra aan my man, Lourens, vir al sy rekenaarvaardige hulp en ondersteuning.

My innige dank ook aan my studieleier, mnr John Hinch, vir sy kundige leiding.

¹ *New Monthly magazine*, v. (1834), 23; quoted in *Eagle*, p. 35. Aangehaal deur Todd, J. in *Pan*, Junie 1998.

OPSOMMING

Hierdie studie is aangepak met die oog op fluitonderrig aan hoërskoolbeginners.

Die aangewese manier om met instrumentale onderrig te begin, is gewoonlik om van 'n praktiese handboek² gebruik te maak. Juis omdat die fluit 'n gewilde instrument blyk te wees onder hoërskoolleerlinge wat 'n tweede instrument op skoolvlak wil begin aanleer, het die skrywer 'n gebrek ervaar aan 'n werklik toepaslike praktiese handboek wat op beginners van hierdie ouderdom gemik is. So 'n handboek moet 'n nuwe speler in staat kan stel om binne 'n tydperk van gemiddeld drie tot vyf jaar die minimum voorgeskrewe standaard van UNISA of Associated Board of Royal Schools of Music graad V tot VI te bereik.

Deur middel van hierdie studie word daar gepoog om hierdie leemte aan te vul, en is die voorgestelde handboek vir 'n jaar deurlopend op beginner fluitspelers getoets en aangepas.

Die teikengroep is die groep leerlinge wat vanaf graad 8 tot 11 met fluit as tweede instrument begin. Hierdie leerlinge bespeel gewoonlik 'n eerste instrument op 'n standaard van ten minste UNISA graad III en beskik gewoonlik oor 'n redelike vlak van musiekteoretiese kennis.

Die verhandeling is op drie vlakke aangepak, naamlik 'n agtergrondstudie tot hoërskoolfluitonderrig, 'n kritiese evaluering van vier bestaande fluithandboeke en dan die skryf van 'n raamwerk vir 'n voorgestelde fluithandboek.

Die agtergrondstudie wat as handleiding vir die fluitonderwyser bedoel is, is omvattend aangepak. Aspekte hierin vervat sluit onder meer oefenroetines, die versorging van 'n fluit, opsies wat beskikbaar is wanneer 'n fluit aangekoop moet word, fisiese vereistes, toonontwikkeling, vibrato en dergelike verwante aspekte in. Hierdie aspekte is almal in een studie aangepak omdat hierdie relevante inligting selde in een handleiding vir die fluitonderwyser beskikbaar is.

As voorstudie tot die skryf van 'n praktiese handboek is vier bestaande handboeke krities beskou met die oogmerk om gunstige kenmerke uit hierdie boeke in die voorgestelde handboek te integreer. Die skrywer het ook die bruikbaarheid al dan nie van hierdie vier

² Die Engelse woord 'tutor' is 'n meer bekende term vir so 'n praktiese handboek.

publikasies vir leerlinge in die teikengroep geëvalueer sodat die skryf van 'n handboek vir hoërskoolleerlinge hieruit gemotiveer kan word.

Die handboek wat op die hoërskoolbeginner gemik is, word in die laaste hoofstuk bespreek en in Bylaag 1 aangeheg. Met hierdie handboek wil die skrywer die hoërskoolbeginner in staat stel om 'n stewige basis vir toonontwikkeling te lê sodat enige vingertegniese werk, soos studies en toonleerpatrone vanuit hierdie perspektief aangepak kan word. Die skrywer is van mening dat die fluit se aantrekkingskrag in die eerste plek in die spesifieke eienskappe van die toon gesetel is, en beskou daarom die vestiging van 'n stewige basis vir toonontwikkeling as voorvereiste vir enige tegniese ontwikkeling wat later mag volg.

Begeleidings word vir heelwat van die aanvangsstukke verskaf omdat die skrywer verder ook van mening is dat die nuwe fluitspeler beter gemotiveer word wanneer die ervaring van musiekskepping saam met 'n ander instrument van heel vroeg af beleef word. Verder word 'n hoë premie op die integrasie van tegniese- en toonontwikkeling vanaf die vroeë lesse geplaas.

Omdat daar met hoërskoolbeginners, wat alreeds oor 'n redelike mate van musiekteoretiese kennis beskik, gewerk word, word note met skuiftekens vanaf die vroeë lesse gebruik sodat die omvang van nuwe note wat aangeleer word eerder lateraal in plaas van vinnig na boontoe uitgebrei word. Sodoende kry die onderwyser geleentheid om seker te maak dat die basiese boustene vir toonbeheer gevestig is voordat nuwe note bygevoeg word.

Met hierdie studie hoop die skrywer om 'n leemte te vul en dat hierdie studie leiding aan heelwat fluitonderwysers kan gee.

Tien sleutelsterme

Musiek

Tegniese ontwikkeling

Blaasinstrumente

Begeleiding

Fluit

Toonontwikkeling

Tutor

Tweede instrument

Hoërskool

Beginners

ABSTRACT

The subject of this paper is the tutoring of high school flute beginners.

The normal way in which to start with an instrument is by using a suitable instrumental tutor. Such a tutor usually provides both pupil and teacher with an appropriate order in which to learn new material, and by using a combination of exercises and pieces, helps the new player to internalize acquired skills.

The flute seems to be a very popular instrument, especially for high school music pupils wanting to start with a second instrument. And it is in this regard that the author experienced a lack of a suitable flute tutor for beginners of this age group, enabling them to reach a standard of UNISA or Associated Board of Royal Schools of Music grade V to VI within three to five years. Because of this, the author wrote and empirically adapted a suggested tutor for high school flute beginners to provide in this gap. The target group were those pupils in grade 8 to 11 starting with a second instrument and playing a first instrument with a minimum standard of UNISA grade III. A reasonable knowledge of theory of music is therefore supposed.

This paper was done on three levels, the first level being a background study to flute teaching, the second level a critical evaluation of four flute tutors and the third level the provision of a suggested flute tutor for high school beginners.

Because very few publications provides a flute teacher with relevant information in one book, the background study covers a wide array of subjects. Therefore subjects such as practising schedules, physical requirements, the care of the flute, options available when purchasing a flute, tone development, vibrato and other appropriate subjects were investigated.

The critical evaluation of the four flute tutors served as an introductory study for the provision of a suggested flute tutor. For this reason positive elements from these tutors were integrated in the suggested flute tutor, and the suitability of these four tutors by pupils in the target group were also investigated.

The discussion of the suggested tutor in the last chapter serves as an introduction to the tutor itself. With this the author hopes to enable the flute beginner to acquire a solid tonal foundation before starting on various technical exercises. The integration of tone development and technical proficiency from the earliest lessons are also a matter of high priority. For this reason, and also because a reasonable knowledge of theory of music are

supposed, the inclusion of chromatic notes from the earliest stages helps the new player to develop a technical proficiency while at the same time developing tone control.

Accompaniment to many pieces in the tutor are provided from as early as the third lesson. In this way it is hoped to promote motivation and enthusiasm for the pupil by broadening the experience of music-making from as early as possible.

Keywords

Music

Wind instruments

Flute

Tutor

High school

Beginner

Second instrument

Tone

Accompaniment

Technical development

INHOUDSOPGAWE

| | |
|--|-----------|
| HOOFSTUK EEN | 1 |
| INLEIDING EN PROBLEEMSTELLING | 1 |
| 1.1 Inleiding | 1 |
| 1.2 Probleemstelling | 2 |
| 1.3 Die fluittutor | 5 |
| 1.3.1 Motivering vir 'n alternatiewe tutor | 5 |
| 1.3.2 Integrering van tegniese aspekte..... | 7 |
| 1.4 Tegniese tekortkominge | 8 |
| 1.5 Begeleiding..... | 9 |
| 1.6 Doel van die studie | 10 |
| | |
| HOOFSTUK TWEE | 13 |
| MODERNE TOONPERSEPSIES | 13 |
| 2.1 Agtergrondstudie tot die moderne speelstyl | 13 |
| 2.1.1 Toon en toonkleur | 13 |
| 2.1.2 Die onderwyser se rol | 15 |
| 2.1.2 Die Franse Skool | 17 |
| 2.1.3 Marcel Moyse..... | 20 |
| 2.2 Die verspreiding van die Franse skool wêreldwyd | 23 |
| 2.3 Ander style..... | 23 |
| 2.3.1 Die Engelse styl | 23 |
| 2.3.2 Die Nederlandse styl..... | 25 |

| | | |
|-----------------------------|--|-----------|
| 2.3.3 | Ander style | 25 |
| 2.3.4 | Die Internasionale styl | 26 |
| 2.4 | Opsomming..... | 27 |
| HOOFSTUK DRIE | | 28 |
| FISIESE ASPEKTE..... | | 28 |
| 3.1 | Fisiese vereistes vir 'n voornemende speler..... | 28 |
| 3.1.1 | Minimum ouderdom..... | 28 |
| 3.1.2 | Fisiese volwassenheid | 30 |
| 3.1.3 | Spiertonus..... | 31 |
| 3.1.4 | Hande | 31 |
| 3.1.5 | Swak vordering | 32 |
| 3.2 | Asemhaling..... | 35 |
| 3.2.1 | Algemene beginsels..... | 36 |
| 3.2.2 | Diafragma en ondersteuning - mite of waarheid? | 37 |
| 3.2.3 | Inaseming..... | 39 |
| 3.2.3.1 | Wenke vir inaseming | 40 |
| 3.2.3.2 | Die abdominale area..... | 41 |
| 3.2.3.3 | Postuur | 44 |
| 3.2.4 | Suspensie | 45 |
| 3.2.5 | Uitaseming | 47 |
| 3.2.5.1 | Uitaseming en die diafragma | 47 |
| 3.2.6 | Probleme by beginners | 50 |
| 3.2.7 | Musikale riglyne | 53 |
| 3.2.8 | Asemhalingsoefeninge..... | 55 |

| | | |
|--|--|-----------|
| 3.2.9 | Ten slotte | 59 |
| 3.3 | Liggaamshouding | 60 |
| 3.3.1 | Staan of sit? | 60 |
| 3.3.2 | Skouers en elmboë | 63 |
| 3.3.3 | Kop, nek en rug | 63 |
| 3.3.4 | Voete | 64 |
| 3.4 | Lippe en tande | 65 |
| 3.4.1 | Lippe | 65 |
| 3.4.2 | Bolip probleme | 66 |
| 3.4.3 | Dikte van die lippe | 69 |
| 3.4.4 | Klein mond | 70 |
| 3.4.5 | Tande | 71 |
| 3.5 | Hande | 73 |
| 3.5.1 | Handposisies en vingers | 73 |
| 3.5.2 | Drukpunte | 75 |
| HOOFSTUK VIER | | 78 |
| ASPEKTE VAN TOONPRODUKSIE | | 78 |
| 4.1 | Inleiding | 78 |
| 4.2 | Embouchure | 79 |
| 4.2.1 | Akoestiese agtergrond | 80 |
| 4.2.2 | Die vorm van die embouchure | 81 |
| 4.2.3 | Oefeninge vir embouchurevorming | 82 |
| 4.2.4 | Ander faktore | 85 |
| 4.2.5 | Die verhouding tussen die onderlip en die lipplaat | 86 |

| | | |
|------------------------------------|--|------------|
| 4.2.6 | Fisiese afwykings..... | 88 |
| 4.2.7 | Embouchure oefeninge in die voorgestelde tutor | 89 |
| 4.2.8 | Ten slotte | 89 |
| 4.3 | Toon..... | 90 |
| 4.3.1 | Die ideale toon - is daar so-iets? | 90 |
| 4.3.2 | Toon en talent..... | 93 |
| 4.3.3 | Ten slotte | 93 |
| 4.4 | Artikulasie | 93 |
| 4.4.1 | Die aanleer van tongslag vir die beginner | 94 |
| 4.4.2 | Die rol van die diafragma by tongslag..... | 95 |
| 4.4.3 | Die aksie van die tong..... | 97 |
| 4.4.4 | Artikulasie-tipes wat in die voorgestelde tutor gebruik word.. | 100 |
| 4.5 | Vibrato | 102 |
| 4.5.1 | Natuurlike vibrato | 102 |
| 4.5.2 | Formele aanleer van vibrato | 104 |
| 4.5.2.1 | Wat is vibrato?..... | 104 |
| 4.5.2.2 | Basiese voorwaardes | 106 |
| 4.5.2.3 | Hoe word vibrato bewerkstellig?..... | 106 |
| 4.5.2.4 | Die onderrig van vibrato | 108 |
| 4.5.3 | Musikale konteks | 112 |
| 4.5.4 | Ten slotte | 114 |
| HOOFSTUK VYF | | 115 |
| FLUITVERWANTE ASPEKTE | | 115 |
| 5.1 | Daaglikse oefenroetines | 115 |

| | | |
|---------|---------------------------------------|-----|
| 5.1.1 | Inleiding | 115 |
| 5.1.2 | Riglyne vir die oefensessie | 115 |
| 5.1.3 | Motivering en doelwitte | 119 |
| 5.1.4 | Die rol van die onderwyser | 125 |
| 5.1.5 | Die langtermyn doelwit..... | 126 |
| 5.2 | Die inhoud van oefenskedules | 126 |
| 5.2.1 | Asemhaling en fisiese opwarming..... | 127 |
| 5.2.2 | Tonale opwarmingsoefeninge..... | 128 |
| 5.2.3 | Sonoriteit en embouchure beheer..... | 128 |
| 5.2.4 | Toonlere en vingeroefeninge..... | 134 |
| 5.2.5 | Studies..... | 137 |
| 5.3 | Repertorium..... | 138 |
| 5.3.1 | Eerste vier tot ses maande | 139 |
| 5.3.2 | Unisa / ABRSM graad een tot twee..... | 139 |
| 5.3.3 | UNISA / ABRSM graad drie | 139 |
| 5.3.4 | UNISA / ABRSM graad vier..... | 140 |
| 5.3.5 | UNISA / ABRSM graad vyf..... | 140 |
| 5.4 | Blad lees..... | 140 |
| 5.5 | Basiese Fluitonderhoud..... | 143 |
| 5.5.1 | Stoor van die fluit | 143 |
| 5.5.2 | Versorging tydens gebruik | 144 |
| 5.5.3 | Daaglikse onderhoud..... | 146 |
| 5.5.3.1 | Die buis: binne..... | 146 |
| 5.5.3.2 | Die buis: buite..... | 147 |
| 5.5.3.3 | Die buis: klepmeganisme..... | 147 |

| | | |
|-----------|--|-----|
| 5.5.3.4 | Die kopstuk..... | 148 |
| 5.5.3.5 | Kussinkies..... | 150 |
| 5.5.4 | Jaarlikse fluitonderhoud..... | 151 |
| 5.6 | Riglyne by die aankoop van 'n fluit..... | 152 |
| 5.6.1 | Konstruksie..... | 153 |
| 5.6.1.1 | Die kopstuk..... | 153 |
| 5.6.1.2 | Die kurwe van die mondstuk..... | 154 |
| 5.6.1.3 | Die metaalwand..... | 154 |
| 5.6.1.4 | Die embouchure opening..... | 155 |
| 5.6.1.4.1 | Die skoorsteen..... | 155 |
| 5.6.1.4.2 | Materiaal..... | 156 |
| 5.6.1.4.3 | Vorm van die opening..... | 156 |
| 5.6.1.4.4 | Grootte van die opening..... | 157 |
| 5.6.1.4.5 | Ondersnyding en oorsnyding..... | 157 |
| 5.6.1.4.6 | Vorm van die lipplaat..... | 158 |
| 5.6.1.4.7 | Stopper en kroon..... | 159 |
| 5.6.1.4.8 | Ander opsies vir die stopper en kroon..... | 160 |
| 5.7 | Materiaal..... | 161 |
| 5.8 | Opsies beskikbaar..... | 164 |
| 5.8.1 | Kleppe..... | 164 |
| 5.8.1.1 | Gesplete E-meganisme..... | 167 |
| 5.8.1.2 | C# triklep..... | 168 |
| 5.8.1.3 | B-voet..... | 169 |
| 5.8.1.4 | Ander opsies..... | 170 |
| 5.8.1.5 | Oop G# stelsel..... | 170 |

| | | |
|--|--|------------|
| 5.8.1.6 | Toonhoogte..... | 171 |
| 5.8.1.7 | Ten slotte..... | 171 |
| 5.9 | Praktiese uittoets van die instrument..... | 172 |
| 5.10 | Opsomming..... | 172 |
| HOOFSTUK SES | | 175 |
| EVALUERING VAN GESELEKTEERDE FLUITTUTORS..... | | 175 |
| 6.1 | Otto Langey: Practical Tutor for the Flute..... | 176 |
| 6.1.1 | Die formaat..... | 176 |
| 6.1.3 | Leertempo van nuwe stof..... | 177 |
| 6.1.4 | Die uitgangspunt..... | 180 |
| 6.1.5 | Toeganklikheid en musikale inhoud..... | 182 |
| 6.1.6 | Geskiktheid vir 'n hoërskoolleerling in die teikengroep..... | 184 |
| 6.1.7 | Ten slotte | 184 |
| 6.2 | Peter Wastall: Learn as you Play Flute | 185 |
| 6.2.1 | Die formaat..... | 185 |
| 6.2.2 | Leertempo van nuwe stof..... | 185 |
| 6.2.3 | Die uitgangspunt..... | 188 |
| 6.2.4 | Toeganklikheid en musikale inhoud..... | 190 |
| 6.2.5 | Geskiktheid vir 'n hoërskoolleerling in die teikengroep..... | 191 |
| 6.2.6 | Ten slotte | 192 |
| 6.3 | Gerhard Braun en Hans Wurz: <i>Querflötenschule</i> | 193 |
| 6.3.1 | Die formaat..... | 193 |
| 6.3.2 | Leertempo van nuwe stof..... | 194 |
| 6.3.3 | Die uitgangspunt..... | 199 |

| | | |
|---|--|------------|
| 6.3.4 | Musikale inhoud en toeganklikheid..... | 199 |
| 6.3.5 | Geskiktheid vir 'n hoërskoolleerling in die teikengroep..... | 200 |
| 6.3.6 | Ten slotte | 202 |
| 6.4 | Taffanel and Gaubert: <i>Méthode Complète de Flûte</i> | 202 |
| 6.4.1 | Die formaat..... | 204 |
| 6.4.2 | Leertempo van nuwe stof..... | 205 |
| 6.4.3 | Die uitgangspunt..... | 209 |
| 6.4.4 | Musikale inhoud en toeganklikheid..... | 210 |
| 6.4.5 | Geskiktheid vir 'n hoërskoolleerling in die teikengroep..... | 211 |
| 6.4.6 | Ten slotte | 212 |
| HOOFSTUK SEWE | | 213 |
| RAAMWERK VIR 'N FLUITTUTOR VIR HOËRSKOOLEERLINGE | | 213 |
| 7.1 | Leseenheid een | 215 |
| 7.2 | Leseenheid twee..... | 218 |
| 7.3 | Leseenheid drie | 225 |
| 7.4 | Leseenheid vier | 227 |
| 7.5 | Leseenheid vyf..... | 228 |
| 7.6 | Leseenheid ses..... | 229 |
| 7.7 | Leseenheid sewe..... | 231 |
| 7.8 | Leseenheid agt..... | 234 |
| 7.9 | Leseenheid nege | 237 |
| 7.10 | Leseenheid tien | 239 |
| 7.11 | Leseenheid elf | 241 |
| 7.12 | Leseenheid twaalf..... | 242 |

| | | |
|------|---|------------|
| 7.13 | Leseenheid dertien | 243 |
| 7.14 | Leseenheid veertien | 244 |
| 7.15 | Leseenheid vyftien..... | 244 |
| 7.16 | Leseenheid sestien..... | 245 |
| 7.17 | Leseenheid sewentien..... | 246 |
| 7.18 | Leseenheid agtien | 247 |
| 7.19 | Algemene opmerkings | 247 |
| 7.20 | Ten slotte | 249 |
| | Bibliografie | 251 |
| | Bylaag 1: tutor..... | I |
| | Bylaag 2: begeleiding..... | II |
| | Bylaag 3: tegniese oefeninge | III |

HOOFSTUK EEN

INLEIDING EN PROBLEEMSTELLING

1.1 Inleiding

Die fluit is 'n baie gewilde instrument, veral onder musiekleerlinge wat 'n addisionele instrument wil bemeester nadat 'n instrument soos klavier, blokfluit of viool as eerste instrument begin is. Redes hiervoor blyk te wees dat:

- Die fluit redelik bekostigbaar is, meer so as meeste van die ander orkesinstrumente;
- Die toonkwaliteit van die fluit baie aantreklik is om na te luister; en
- Heelwat leerlinge wat alreeds blokfluit bespeel, die oorgang na fluit as 'n baie natuurlike een beleef.

Dit is met die oog op leerlinge wat juis met fluit as tweede instrument wil begin, dat hierdie studie aangepak is. Die teikengroep is die groep leerlinge wat vroeg in die hoërskool met fluit as tweede instrument begin nadat daar alreeds met 'n eerste instrument tot op 'n standaard van ongeveer UNISA¹ graad III tot V gevorder is. Hierdie leerlinge moet uiteraard anders gelei word om 'n nuwe instrument aan te pak as 'n leerling wat nog nooit enige instrument bespeel het nie. Die alreeds verworwe basiese musikale agtergrond van so 'n student noodsaak 'n heel ander benadering as dié wat in heelwat beskikbare tutors² gevolg word.

Die aanname word dus gemaak dat die leerlinge wat in die teikengroep van die studie lê, alreeds 'n grondige kennis van die teorie van musiek het, en dus sal geen inleiding tot grondbeginsels van musiek in die tutor, wat as deel van hierdie studie onderneem word, nodig wees nie.

¹ Die Universiteit van Suid Afrika is die instelling wat op nasionale vlak musiekeksaminering onderneem. Dit word in hierdie verhandeling deurgaans as UNISA afgekort.

² Weens gebrek aan 'n werklik geskikte Afrikaanse vertaling, sal deurgaans van die term 'tutor' gebruik gemaak word wanneer 'n praktiese handboek vir die aanleer van 'n instrument bedoel word.

Hierdie tutor is empiries getoets en leerlinge wat hiervoor gebruik is het in twee ouderdomsgroepe gelê, naamlik een groep in graad agt, en nog 'n groep in graad tien tot elf, met onderskeidelik vyf jaar en twee tot drie jaar om die voorgeskrewe minimum standaard te bereik.

1.2 Probleemstelling

Wanneer 'n fluitonderwyser en fluitleerling beide aan 'n tydskedule gekoppel is, met ander woorde wanneer 'n voorafbepaalde speelstandaard binne 'n bepaalde tyd bereik moet word, noodsaak dit 'n alternatiewe benadering as tydens privaatonderdig wanneer 'n onderwyser tot 'n groter mate die momentum van die leerling kan volg.

Vir sodanige leerlinge, wat vir die doeleindes van hierdie verhandeling as die teikengroep beskou gaan word, verg so 'n situasie 'n perspektief wat voorsiening maak vir beide die ontwikkeling van voldoende toonbeheer en tegniese vaardigheid, gekoppel aan die gelyktydige ontwikkeling van 'n musikale bewussyn aan die hand van blootstelling en bekendstelling aan toepaslike fluitliteratuur. Sodanige onderrig verg ook 'n ander tempo van vordering omdat hierdie groep leerlinge aan 'n spesifieke tydskedule, wat voorskryf dat 'n bepaalde standaard binne 'n gegewe tyd bereik moet word, gekoppel is. Die geleentheid om heel van die begin af gemoeid te wees met die skep van musikaal bevredigende ervarings moet 'n integrale deel van die leerervaring vorm.

Die onderwyser wat vir die onderrig verantwoordelik is, het 'n deeglike praktiese sowel as 'n teoretiese agtergrond nodig sodat daar ruimte gemaak kan word vir individuele verskille tussen leerlinge sonder dat die grondbeginsels van moderne fluitspel skadelig is. Geen twee leerlinge of fluitspelers is dieselfde nie en dit is belangrik dat elke student op 'n unieke wyse benader moet word. Galway (1982:82) waarsku sy lesers teen onderwysers wat absoluut hulle leerlinge oordra sonder om ruimte te laat vir die individuele uniekheid van elke leerling. Volgens hom moet die onderwyser nie in rigiede bane werk wanneer hy 'n leerling lei nie, maar die basis vanuit sy eie ondervinding en kennis verskaf sodat die leerling sy eie manier waarhede kan ontdek: "Too many teachers try to make their students reflections of themselves".

Die verhouding tussen onderwyser en student het, volgens Debost (1997b:4) twee koppe wat somtyds mag bots. Onderwysers moet dus nie met vaste vooropgestelde idees vir alle leerlinge opgeskeep wees nie, maar geduld en perspektief hê om dit wat nie vir 'n spesifieke leerling werk nie te kan aanpas, sodat dit nog steeds binne die parameters van 'n langtermyn doelwit van goeie fluitspel bly.

Om hierdie rede moet die betrokke onderwyser dan self ook deurentyd besig wees met sy eie leer- en groeiproses sodat hy die grense van suksesvolle beginsels kan toets. Peter-Lukas Graf, bekende fluitspeler, se benadering tot sy eie fluitspel en voordrag blyk hier toepaslik te wees: "Music lives, and everything alive constantly changes. One never stops learning. Such is life, and such is music" (Ware 1989:13).

Geoffrey Gilbert (1989:15) sê in 'n 1987 meestersklas wat hy in Evansville, Indiana hou dat die basiese beginsels van fluitspel altyd onderliggend is tot goeie voordrag, maar: "[...] because no student is like any other, each person should be taught differently according to special needs". Southworth (1993b:27) stem hiermee saam: "Teaching can be a wonderfully satisfying experience or a totally frustrating one. We all have all kinds of students, all ages, all standards, all with differing abilities and expectations. This is what I find to be the greatest challenge, because as the teacher it is you that has to adapt to meet the needs of your students."

Vir 'n fluitonderwyser is dit dus essensieel om sy eie kennis van musiek en fluitspel op so 'n wyse te integreer dat dit hom in staat stel om leerlinge se eie insette te evalueer en waar moontlik te ontwikkel. Dit is belangrik om nie outoritêr op te tree deur enige nuwe perspektiewe wat moontlik deur die leerling bygedra kan word, te verwerp nie, maar ruimte te laat om 'n eie metodiek aan te pas sodat elke leerling individueel kan ontwikkel. "I would ask teachers to have the patience to change what does not work for the student; the modesty to accept what does work, especially if it does not conform with the teacher's ideas; and the intelligence to perceive the difference" (Debost 1997b:4). Grondliggend egter tot hierdie vermoë om by individuele leerlinge aan te pas, is die eksperte kennis van sy vak. Daarsonder is dit feitlik onmoontlik om die inhoud van die vakgebied so te herskammel dat leerlinge met verskillende temperamente, idees en leerstyle hierby aansluiting kan vind.

Verkeerde gewoontes of tegniek moet egter nie deel wees van hierdie herskommeling van inhoud nie, en Marc Grauwels, 'n Belgiese fluitspeler, sê in 'n onderhoud met Hinch (1989:9): "[...] you must be patient and they (the children) must enjoy it, yet you can't allow wrong things. There must be a balance between making it a pleasure and hard teaching." Volgens hom is die fluit aanvanklik redelik maklik, "[...] but once you want quality, it is very difficult" (Hinch 1989:10). Boehm (1964:142) sluit hierby aan wanneer hy sê: "Since bad habits are very difficult to overcome, they ought to be removed from their beginnings. It is very short sighted to economize in the beginning, for in the end the best teacher is also the cheapest."

Wanneer 'n onderwyser dus van 'n tutor gebruik maak om fluit te onderrig, kan die inhoud hiervan verryk en aangepas word sodat dit by elke leerling individueel aansluiting kan vind sonder om die algemene waarhede en basiese beginsels uit die oog te verloor.

Die gevaar bestaan verder dat 'n musiekonderwyser so in die tegniese besonderhede en probleme van sy instrument kan verval dat hy³ die saak van musiek verwaarloos. Wanneer 'n onderwyser meer geïnteresseerd is in tegnies perfekte onderrig sonder die gepaardgaande musikale stimulering en genot, kan die leerproses heelwat potensiele spelers langs die pad verloor. Bernard Goldberg, Amerikaanse fluitspeler, meen dat: "Flute playing should be fun, and it can be fun on many levels. First the flute should sound lovely, so that it is a pleasure to hear and a pleasure to practice (Bell 1985:19).

'n Ideale situasie sou een wees waarin die onderwyser daarin kan slaag om die balans tussen plesier en harde onderrig te vind. Onderwysers moet tegelykertyd entoesiasme en dissipline kan aanmoedig - beide elemente wat nodig is om fluitspelers van die toekoms op te lei. Daar is baie professionele musici wat verhale kan vertel van entoesiasme en inspirasie wat by onderwysers aangesteek is en dikwels tot 'n professionele loopbaan in musiek gelei het. "Too often players become preoccupied with the mechanical and emotional demands of their instruments and forget to find the joy in music" (Walker 1989:14).

Wat is die relevansie van hierdie opmerkings vir die voorgestelde tutor?

³ Terwille van eenvoud word deurgaans na die manlike vorm verwys in plaas daarvan om telkens hy/sy te gebruik.

Die skrywer is van mening dat die kwaliteit, invalshoek en benadering van die aanvangslesse 'n belangrike rol speel in die tempo van vordering en die deurlopende motivering by die nuwe speler. 'n Balans tussen die indril van 'n tegniese ruggraat, die ontwikkeling van 'n bevredigende toon en die voorsiening van musikaal-bevredigende ervarings kan almal meehelp om 'n stewige basis te skep.

Om hierdie rede is 'n eie tutor vir leerlinge in die teikengroep aangepak en vir 'n jaar empiries op nege beginnerleerlinge getoets. Die oogmerk was om 'n benadering te vind wat voldoende aandag aan beide die ontwikkeling van tegniese beheer sowel as die ervaring van vreugde in musiekskepping kan balanseer.

1.3 Die fluittutor

Wanneer 'n instrument aangeleer word, is die aanbevole, normale praktyk om van 'n tutor, onder die leiding van 'n onderwyser, gebruik te maak. Dit lei tot 'n gestruktureerde leerervaring en, veral wanneer daar van 'n deeglike en toepaslike tutor gebruik gemaak word, sorg dat die tegniese aspekte van die nuwe instrument geïntegreer word. 'n Goeie tutor gee leiding beide aan die onderwyser sowel as aan die voornemende instrumentalis.

1.3.1 Motivering vir 'n alternatiewe tutor

Daar bestaan verskeie tutors op die fluitmark, maar heelwat bevat tekortkominge op verskeie gebiede⁴:

- Die pas van sommige bestaande tutors is dikwels te stadig vir 'n leerling wat op hoërskool met fluit begin;
- Tutors word dikwels so aangepak dat die verskillende aspekte van fluitspel eers op 'n later stadium geïntegreer word. 'n Aspek soos artikulasie moet, volgens die skrywer, vanaf die eerste les aandag geniet omdat goeie gewoontes al hier aangeleer moet word - dit is byvoorbeeld heelwat moeiliker om later verkeerde

⁴ Verwys na hoofstuk ses vir 'n evaluering van vier verskillende tutors aan die hand van geskiktheid vir die teikengroep.

tongwerk reg te stel as om dit vanaf les een reg te leer. Dieselfde geld vir die ontwikkeling van 'n goeie toonkwaliteit;

- Die lae register word nie voldoende ontwikkel en geoefen sodat dit as basis vir die beheer van tweede en derde register note kan dien nie. Daar word dikwels te gou na hoë note gevorder voordat die leerling 'n bevredigende toon in die lae register leer ontwikkel het. Die gevolg is dan dat die hoë register gewoonlik geforseer word om hoëgenaamd 'n toon te verkry;

Heelwat spelers, onderwysers en skrywers van tutors blyk tevrede te wees met 'n blaserige, ongefokusde toon vir 'n beginner fluitspeler, met die hoop dat dit later asof met 'n towerslag sommer self sal regkom. Juis omdat die teikengroep vir hierdie studie aan 'n beperkte tydskedule verbind is, is dit baie belangrik dat die beoogde tutor eers 'n stewige basis tot bevredigende toonontwikkeling in die lae register sal verskaf voordat die hoë register aangepak word. Op hierdie wyse word moontlike struikelblokke wat later mag opduik wanneer die leerling meer gevorderde repertorium wil aanpak, voortydig opgevang en voorkom.

- Chromatiese note⁵ (G#/Amol, Bmol/A#, D#/Emol en ander) word dikwels eers heelwat later aangeleer en dit skep die persepsie dat dit 'moeilike' note is. Eie ondervinding het egter gewys dat 'n hoërskoolleerling wat alreeds 'n ander instrument tot op minstens 'n vlak van ongeveer UNISA graad IV, V of verder aangeleer het, baie gou die meeste van die chromatiese note in die lae register kan aanleer.

Hierdie benadering hou twee voordele in. Eerstens is 'n wyer verskeidenheid speelmateriaal beskikbaar omdat meer note gebruik kan word. Dit hou die leerling langer met die lae register besig en gee geleentheid om sodoende 'n goeie toonbasis te kan bou. Tweedens bied dit ook 'n groter uitdaging en meer musikaal bevredigende ervarings aan 'n ouer leerling, omdat 'n groter verskeidenheid speelmateriaal dan binne bereik is.

⁵ Vir die doel van hierdie studie sal na note met skuiftekens as chromatiese note, en dié sonder skuiftekens as wit note verwys word.

- Aanvangslesse in heelwat van die ouer tutors wat beskikbaar is bestaan grotendeels uit vervelige tegniese oefeninge, en dit kan 'n voornemende en entoesiastiese speler die genot van musisering, hetsy alleen of saam met ander instrumente (bv fluit, klavier, viool en ander), vanaf 'n vroeë stadium ontnem. 'n Meer ideale situasie sou een wees wat voorsiening maak vir die speel van kort stukkies in die vorm van duette of werke met begeleiding op die vlak van vordering, sowel as die inoefen van die toepaslike tegniese vaardigheid wat benodig word om te vorder.

'n Voldoende tutor vir die teikengroep studente van hierdie studie sal dus meer en genotvolle repertorium, wat vanaf 'n vroeë stadium chromatiese note insluit, vir die aanvangslesse gebruik. Begeleide werke en duette moet ook gereedlik ingesluit word tesame met toepaslike tegniese ontwikkeling.

1.3.2 Integrering van tegniese aspekte

Eie ondervinding het geleer dat ouer leerlinge, vanweë die breër musikale agtergrond en meer volwasse fisiese liggaamsbou, gou enige denkbeeldige agterstand inhaal teenoor leerlinge wat op betreklike jong ouderdom begin speel het. Die feit dat daar gewoonlik min struikelblokke met musiekteoretiese beginsels ondervind word kan voordelig gebruik word deur meer tyd aan die ontwikkeling van aspekte wat direk betrekking het op aspekte van fluitspel te spandeer, soos embouchurevorming, die vestiging van 'n stewige basis vir toonontwikkeling en die aanleer van korrekte in- en uitaseming.

Wanneer 'n leerling wat reeds 'n instrument soos klavier of viool tot op 'n standaard van ongeveer UNISA graad IV of V bemeester het, met fluit begin, kan ander aspekte soos intonasie en korrekte artikulasie saam met die aanleer van chromatiese note gouer in die spel geïntegreer word. Die rede hiervoor is dat hierdie leerling nie, wat musikale onderrig in die breë sin betref, heel van voor af begin leer nie, wat beteken dat 'n onderwyser so 'n leerling se fluitonderrig lateraal kan verryk. Hierdie leerling kan dus meer repertorium en tegniese oefenige aanleer met die note tot sy beskikking. Dit is dan ook moontlik om meer musikale style en genres by die beoogde tutor in te sluit - 'n leerling se entoesiasme word makliker behou as hy beide Mozart Menuette en kort jazz stukkies kan speel.

'n Inleiding tot basiese artikulasie kan ook vroeg in die fluitstudies aan die nuwe leerling geleer word, sodat die voornemende fluitspeler van vroeg af 'n sensitiwiteit vir artikulasie aanduidings ontwikkel en akkuraat leer speel. 'n Nuwe fluitlerling kan verder van meet af bewus gemaak word van intonasieprobleme op die fluit deurdat sy onderwyser dikwels saam met hom speel. Hier sal die leerling, deur eers net te luister, al 'n goeie grondslag kan lê vir latere sensitiewe intonasie.

Heelwat van die meer moderne tutors slaag beter daarin om hierdie twee aspekte, naamlik bevredigende en genotvolle musisering en die verwerwing van basiese tegniese vaardighede (dit wil sê elemente soos toonbeheer, vingervaardigheid, artikulasie, en dies meer) vanaf die begin te integreer. Nogtans is die meeste beskikbare tutors egter nie op die teikengroep van hierdie studie gerig nie, maar op die jonger beginner wat terselfdertyd ook nog die grondbeginsels van musiekteorie moet aanleer. Hoërskoolleerlinge wat binne drie tot vyf jaar 'n standaard van ongeveer UNISA graad V tot VI moet bereik, word gou deur so 'n tipe tutor gefrustreer. Die moontlikheid bestaan dan dat talentvolle potensiele fluitspelers verloor word omdat hierdie groep leerlinge op die oomblik ongelukkig nog sonder 'n werklik toepaslik tutor moet klaarkom.

Ten slotte moet die fluit 'n voertuig vir musiek word, en die ervaring van musiekskepping, selfs heel aan die begin van fluitstudies, moet 'n baie belangrike komponent van so 'n tutor wees. Sonder om enige van die tegniese vereistes wat nodig is om sinvol te vorder, prys te gee, moet 'n toepaslik tutor 'n balans tussen die genot van musisering en akkurate tegniese ontwikkeling probeer behou. "The flute is just a medium for playing music. The most important thing is the music itself" (Klipp 1989:8).

1.4 Tegniese tekortkominge

Uit eie ondervinding word opgemerk dat leerlinge wat al 'n redelike gevorderde speelstandaard bereik het, tegniese tekortkominge op verskeie gebiede ondervind:

- Slordige spel ten opsigte van artikulasie aanduidings, veral aspekte soos legato bogies, tongslag, staccato, aksente, tenuto en mezzo staccato;
- Nie genoeg drilwerk in toonlere en vingeroefeninge nie. Toonlere vorm die basis van 'n betroubare vingertegniek. Rawlins (1995:18) sê byvoorbeeld: "Scales and

arpeggios are the grammar of the musical language." Min leerlinge is egter in staat om 'n gegewe toonleer die eerste keer vlot en korrek deur te speel. Hierdie probleem kan deurgetrek word na verkeerde oefenmetodes by die huis, asook 'n onvoldoende aanloop na die ontwikkeling van 'n stewige en vlot vingertegniek. 'n Onvoldoende toonleerkennis is gewoonlik een van die hooforsake van 'n gebrekkige vingertegniek: "Playing repertoire should be the result of accumulated technique from the daily practise of exercises and etudes, not by struggling technically on the piece itself" (Moyse 1989:27);

- Verkeerde vingersettings vir middel D en Emol, hoë D en Emol, asook gereelde foute ten opsigte van vingersettings vir heelwat note in die derde register.

Om hierdie rede, en ook as gevolg van onderrigondervinding aan meesal hoërskoolleerlinge, het 'n behoefte ontstaan aan 'n tutor wat:

- Aan 'n beginner graad 8 leerling 'n stewige basis vir die ontwikkeling van 'n betroubare toon- en vingertegniek gee;
- Sy entoesiasme probeer behou deur hom die genot van musiekskepping van so vroeg af moontlik te laat ervaar sonder om aspekte soos toonontwikkeling of tegniek te verwaarloos;
- 'n Hoërskoolleerling teen so 'n tempo laat vorder dat hy aan die einde van sy skoolloopbaan in matriek ongeveer UNISA graad V tot VI (plaaslike standaard) of die gelykstaande Associated Board of the Royal Schools of Music graad V tot VI standaard kan bereik. Hierdie standaard is tans (1999) die minimum vereiste vir musiek as vak (tweede instrument, of Musiekvoordrag) op skool.

1.5 Begeleiding

'n Fluitleerling kom dikwels eers na verloop van maande vir die eerste keer by 'n begeleier uit, en weet dan glad nie hoe om te werk te gaan om sy instrument saam met die klavier in te stem nie. As hy gelukkig is kan sy begeleier hom help, maar gewoonlik is hy genoodsaak om tevrede te wees met raaiskote en 'n onbevredigende oefensessie. So 'n scenario is nie wenslik nie, en baie beter voorbereiding kan aan 'n

leerling gegee word wanneer daar gereeld en van so vroeg as moontlik begeleide werkies gespeel word. Sodoende word daar geleer:

- Om saam met iemand anders musiek te maak;
- Hoe om die instrument te stem;
- Om 'n sensitiewe oor ten opsigte van intonasie te ontwikkel; en
- Om die musiek wat instudeer word as 'n geheel te ervaar en nie deurentyd net die enkellyn van die fluitparty te hoor nie.

Die ideale situasie is een waar die fluitonderwyser ook in staat is om sy leerlinge met eenvoudige werke te begelei. Dus bevat die voorgestelde tutor vir hoërskoolleerlinge ook heelwat maklike begeleidings vir klavier.

1.6 Doel van die studie

Die doel van die studie is om 'n metode te vind waarvolgens 'n fluitleerling gou genoeg akkuraat kan vorder sodat hy binne drie tot vyf jaar 'n minimum standaard van UNISA of ABRSM⁶ graad V tot VI kan bereik, sonder om belangrike basiese boustene van toon- en vingertegniek in te boet.

Die grondslag vir die verbetering en vermyding van verkeerde neigings, soos hierbo gemeld, moet reeds vanaf les een gelê word. Daarom is die gebruik van 'n ouderdoms-toepaslike tutor waardevol wanneer dit aan die nuwe speler leer om:

- Vanaf die eerste les voldoende aandag aan toonontwikkeling skenk;
- Vanaf 'n vroeë stadium gedril te word in sinvolle tegniese vingerwerk;
- Artikulasie aanduidings vanaf les een korrek te lees en uit te voer;
- Bedag te wees op die gebruik van korrekte vingersettings - 'n onderwyser mag nie een enkele verkeerde middel Emol of middel D laat verbyglip nie; en

⁶ Hierdie afkorting sal deurgaans in hierdie verhandeling vir die Britse eksamineringsraad van die Associated Board of the Royal Schools of Music gebruik word.

- Die musikale inhoud van repertorium, hoe eenvoudig ookal, van meet af ontgin.

'n Tutor vir hoërskoolleerlinge moet dus voorsiening maak vir:

- Voldoende toonontwikkeling en asembeheer;
- Indril van vingertegniek;
- Korrekte artikulasie;
- Moontlike ontwikkeling van vibrato;
- Die ontwikkeling van dinamiese beheer; en
- Genotvolle musikale ervarings.

Die oogmerk van hierdie navorsing is dus om aan onderwysers van hoërskool fluitleerlinge leiding te gee sodat leerlinge 'n genoegsame tegniese basis sowel as 'n musikale bewussyn tydens die aanleer van die instrument sal ontwikkel. Om hierdie rede word die verhandeling op drie vlakke aangepak, naamlik:

- 'n Agtergrondstudie tot fluitonderrig met riglyne oor die agtergrond tot die moderne speelstyl, fisiese vereistes, toepaslike aspekte van toonproduksie en tegniek, riglyne vir oefenroetines en bladles, asook leiding oor die aankoop en versorging van 'n fluit (hoofstukke twee tot vyf);
- Die kritiese evaluering van vier fluittutors met die oog op die opstel van 'n toepaslike tutor vir die teikengroep (hoofstuk ses);
- 'n Voorgestelde fluittutor wat van nuuts af geskryf is om die beginsels soos hierbo uiteengesit in die praktyk toe te pas. Hierdie tutor is vir 'n jaar empiries op nege leerlinge in die teikengroep getoets en deurlopend aangepas om te voldoen aan die eise van die praktiese lesgee situasie.

Die agtergrondstudie in hoofstukke twee tot vyf is redelik wyd aangepak omdat dit soveel as moontlik aspekte wat met die onderrig van beginner fluitspelers te doen het probeer dek, en dus ook as inligtingsbron vir die onderwyser kan dien. Daarom is ook aspekte soos fisiese vereistes vir die nuwe speler, faktore wat die keuse van 'n

studentefluit beïnvloed, die versorging en onderhoud van 'n fluit en verskeie aspekte wat met toonproduksie gemoeid is, hierby ingesluit.

Hoofstuk ses se kritiese evaluering van vier tutors is aangepak aan die hand van die hoërskoolbeginner, en gunstige elemente wat hieruit verkry is, is gebruik om die voorgestelde tutor (Bylaag 1) te verryk.

Hoofstuk sewe is 'n bespreking van die voorgestelde tutor, terwyl die tutor en 'n aparte boek met eenvoudige klavierbegeleidings in bylaag 1 en 2 verskaf word. Hiermee hoop die skrywer om die onderwyser in staat te stel om feitlik by elke les aan die nuwe fluitspeler 'n ervaring van musiekskepping in kombinasie met die inoefening van 'n tegniese ruggraat te kan gee.

Sodanige tutor kan nie as die enigste komponent in die verwerwing van vaardighede ten opsigte van fluitspel gebruik word nie, maar moet in samewerking met 'n bekwame onderwyser die leerstof so integreer dat goeie gewoontes en die korrekte speeltegniek vanaf die begin aangeleer word. Die onderwyser se rol kan dus beskryf word as om 'n balans te vind tussen musikale stimulering en die kultivering van die nodige tegniese onderbou wat nodig is om die fluit so te bespeel dat die leerling dit geniet om te oefen en ook in staat is om 'n musikaal-oortuigende voordrag te lewer. Wanneer hierdie twee doelwitte bereik word, kan onderrig van blywende aard wees. "Teaching is the lasting and growing experience for the teacher as well as for the student" (Klipp 1989:11).

HOOFSTUK TWEE

MODERNE TOONPERSEPSIES

2.1 Agtergrondstudie tot die moderne speelstyl

2.1.1 Toon en toonkleur

Wat is toon? Volgens Galway (1982:97) is "klank" bloot die geluid wat 'n speler op sy instrument maak. "Toon" is klank wat deur harde werk en bekwame leiding plooibaar gemaak word sodat dit ekspressief gebruik kan word, en "toonkleur" dan die onderskeie effekte wat met behulp van 'n goed-ge oefende toon verkry kan word. Die doel van onderrig in hierdie verband sou dan geformuleer kon word as om van klank na toon na die ontginning van verskillende toonkleure te vorder.

Volgens Roberts (1995:13) is toon die belangrikste komponent van enige blaasinstrumentalis se spel en moet daarom prioriteit geniet, veral vir 'n beginner.

It doesn't take long to be able to play a simple tune on a wind instrument [...] all too often priority is given to technical accuracy at the expense of tone. But to the listener, a beautiful tone more than makes up for technical deficiencies, while a technically faultless performance may be ruined by a poor tone. I'd prefer people to say "What a lovely sound - he'll be a good player when his technique develops" than "Well, maybe he didn't miss a note, but what an odd noise he got out of the flute!"

Die skrywer het empiriese steekproewe op ongeveer dertig leerlinge in die ouderdomsgroep tien tot vyftien jaar gedoen om te probeer vasstel waar die aantrekkingskrag van die fluit lê. Op die vraag "Waarom wil jy fluit leer bespeel?" was die reaksie sonder uitsondering gekoppel aan die aangename toonkwaliteit van die instrument. Net so is die reaksie op 'n suksesvolle fluitvoordrag ook gewoonlik eerstens in die vorm van kommentaar op die speler se toonkwaliteit. Die teendeel is ook waar - tegniese vaardigheid en selfs musikaliteit word belemmer wanneer die speler nie oor 'n bevredigende toonkwaliteit beskik nie.

Die vraag "*Hoe klink dit?*" is 'n inherente deel van die subjektiewe belewing van musiek deur enige individu - en die keuse om fluit te speel vloei gewoonlik voort uit hierdie

persoonlike voorkeur vir die spesifieke toon van die fluit. Om die leerling gemotiveerd te hou, is dit dus vanselfsprekend dat daar juis baie aandag aan die ontwikkeling van die eiesoortige karakter van die fluittoon gegee moet word, en twee redes kan hiervoor gegee word:

- Die vermoë om 'n aangename toon op die fluit te produseer het tot gevolg dat die ervaring van musiek by beide die speler en luisteraar ook aangenaam is. Een verduideliking hiervoor kan moontlik gesoek word by die feit dat 'n speler se individualiteit in sy toonkwaliteit na vore tree - geen twee spelers speel met presies dieselfde toon nie. Die teendeel hiervan is tegniese vaardigheid sonder die nodige toonbeheer, wat selde 'n positiewe ervaring by die luisteraar tot gevolg het (Roberts 1995:13).
- Die toonbeheer waaroor 'n speler op sy instrument beskik, is die voertuig vir bevredigende musisering, onder andere 'n homogene beheer oor al die note van die fluit, dinamiese beheer (sonder die gewoonlik gepaardgaande intonasie probleme), en die ontginning van verskillende toonkleure om by die styl van die musiek te pas. Dit is selde moontlik om gevorderde repertorium akkuraat te vertolk sonder die nodige vaardigheid en beheer van alle aspekte wat op toonkwaliteit betrekking het.

James Galway is van mening, volgens Steyn, dat 'n fluitspeler, wat ekspressiewe spel betref, twee verantwoordelikhede het. "[O]ne is to play so that the sound reflects your individual qualities [...]" en dan ook "[...] to learn the techniques which allow you to put across the emotions of your heart and soul" (Steyn 1992:20). Van hierdie tegnieke wat bemeester moet word, is die belangrikste dan, volgens Galway, toonbeheer, en om hierdie doel te bereik is dit allereers nodig om gereeld na goeie uitvoerings van fluitspelers, ander instrumentaliste en sangers te luister. Sodoende kan die voornemende speler 'n baie duidelike klankbeeld van 'n wenslike toonkwaliteit vorm sodat dit as maatstaf vir eie vordering op die pad van toonontwikkeling ingespan kan word⁷.

⁷ 'n Meer volledige beskouing van toonontwikkeling en toonpersepsies word in hoofstuk vier verskaf.

Onderwysers moet egter nie uit die oog verloor dat elke leerling oppad is na 'n individuele toonkwaliteit en nie presies soos die onderwyser of enige ander speler sal klink nie. 'n Balans moet gevind word tussen 'n eiesoortige, individuele toonkwaliteit en die algemeen aanvaarde toonstyl.

2.1.2 Die onderwyser se rol

Die eerste vereiste vir 'n suksesvolle en oortuigende toonkwaliteit is, na aanleiding van die vorige paragrawe, baie eenvoudig maar onontbeerlik in die situasie van onderwyser en leerling: elke voornemende student moet eers 'n duidelike idee hê van die toonkwaliteit van die fluit wanneer dit goed bespeel word. "Most flute teachers and serious flute students will probably agree that the ability to listen intelligently is crucial to the progress of anyone who wishes to become a competent flutist" (Steyn 1992:20). Hierna kan die vermoë om hierdie interne toonbeeld met eie vermoë te vergelyk en te integreer geleidelik ontwikkel word.

Om hierdie rede sou 'n goeie inleiding tot aanvangsonderrig dan juis 'n luisterles wees - 'n paar opnames van goeie fluitspelers, en, indien moontlik, lewendige klankvoorbeelde verskaf deur die onderwyser of ander goeie spelers. Hierdie luisteraktiwiteit moet dan ook deurgaans deel vorm van verdere fluitlesse - die leerling moet gewoond raak daaraan om krities na homself sowel as na ander spelers te luister. Vir hierdie doel is die gereelde bywoon van fluituitvoerings en ander instrumentale en sangvoordragte nie net opsioneel nie, maar essensieel. "I'll listen to the best players - live and on recordings - and try to make the same kind of sounds. I'll expect criticism from others, and act on it. But most importantly, I'll listen to myself [...] This is the hardest step of all: to hear yourself as you sound to others" (Roberts 1995:13).

Verder is dit ook van kardinale belang dat die fluitonderwyser sy fluit byderhand het terwyl hy les gee. Bradley Garner, Amerikaanse fluitspeler en dosent, sê in 'n onderhoud oor metodiek aan Goll-Wilson (1996:12): "Although it seems a bit sarcastic, I imitate what a student just played to demonstrate how poorly something sounds if he were listening. Sometimes I exaggerate my point, but this is a better teaching tool than using a tape recorder. After demonstrating the mistake, I play the music correctly."

Galway is ook van mening dat 'n lewendige demonstrasie baie meer effektief is in die proses van musisering as 'n onderwyser se woordelike verduidelikings: "The language

of speech is too blunt an instrument to analyse music, which is why demonstration and example, especially by the best performers, are so important in this game" (Galway 1982:97).

'n Onderwyser wat bloot tegniese aanwysings vanuit sy stoel dikteer sonder om lewendige toonvoorbeelde te verskaf, loop die gevaar om deur te veel te praat en te min voor te speel die musikale ervaring van die nuwe speler te ontnem. Omdat musiek prakties van aard is, moet die lesse ook meer uit speel en luister bestaan as uit abstrakte tegniese of analitiese aanwysings deur die onderwyser. Roberts (1995:14) sê dat: "One thing I'll avoid as far as I can is to analyse technically how I should get a good tone. A very famous low brass teacher used to play and tell his pupils, "Now make a sound like that - that's what I want to hear!" If they asked how, he'd reply, "Just do it!" Being too analytical can be a disadvantage."

Dit is vir 'n student moeilik om na 'n abstrakte verduideliking van iets soos die toonkwaliteit van die fluit 'n akkurate of bevredigende weergawe daarvan terug te speel, maar heelwat meer natuurlik en gemakliker nadat hy daarna kon luister. Dieselfde geld ook vir ander moontlike probleme wat met verloop van sy ervarings as fluitspeler mag opduik - die probleem is gewoonlik al halfpad opgelos wanneer die student self kan hoor wat verkeerd is of waarnatoe hy oppad is.

Hier is dit dus nodig dat die onderwyser nie 'n dogmatiese benadering sal volg nie, maar om die musiekervaring so prakties as moontlik te hou. John Wion, Amerikaanse solis en fluitprofessor, sê hieroor (1998:10): "When the student hears it and can pinpoint it, the problem disappears - because the muscular action is subconsciously modified. If you say, hold your finger here, you are adding an artificial middle step that might turn out to be inhibiting."

Naas die voorspeel van praktiese en lewendige klankvoorbeelde, is die volgende taak van 'n fluitonderwyser goeie kommunikasie, die kweek van selfvertroue by die student en konstruktiewe kritiek. Wanneer die kommunikasie tussen student en onderwyser van 'n hoë gehalte is, sal die leerproses ook heelwat gouer verloop. Die kweek van 'n vlak van realistiese selfvertroue by die student sal ook mettertyd lei tot 'n vlotter leerproses en beter suksesvolle optredes. Southworth (1993:27) gaan sover om te sê

dat: "Good performance is ninety percent confidence." Net so moet kritiek ook nie die foute en probleme uitwys sonder konstruktiewe en positiewe oplossings nie.

Maar waar kom hierdie spesifieke tooneienskappe van die fluit, soos dit vandag bespeel en beoefen word, vandaan? Het die fluit nog altyd so gelyk en dieselfde soort toonkwaliteit gehad? Vir beide onderwyser en leerling kan dit insiggewend wees om die wortels van die moderne fluittradisie na te loop, omdat dit tot 'n wyer insig en beter persepsie van die moderne praktyke van fluitspel, en veral van aspekte wat op toonproduksie betrekking het, kan lei. Vir hierdie doel word die ontwikkeling van die Franse skool kortliks beskou omdat dit die direkte voorloper was van die moderne fluittradisie.

2.1.2 Die Franse Skool

The essence of the French style is it's tone - silvery, pure, sweet, and above all, refined (Toff 1985:100).

Die wortels van die Franse fluittradisie strek sover terug as die Hotteterre familie. Volgens Galway (1982:22) was hierdie familie se vaardighede beide as spelers en instrumentbouers bekend en het die Franse dominansie van die houtblasers sy beslag by hulle gekry. Jacques-Martin 'Le Romain' Hotteterre het die eerste handboek vir fluitspel geskryf - sy *Principes de la Flûte Traversiere* wat in 1707 gepubliseer is, het al die fondament vir die sogenaamde Franse skool van fluitspel gelê. Beginsels, wat gebruik is in beide die *Principes* en die houtfluite wat hy gebou het, sluit in:

- Meer toonkleure en helder artikulasie;
- Die ontginning en uitbreiding van die ekspressiewe kwaliteite van die fluit; en
- Groter dinamiese moontlikhede.

Hierdie eienskappe het tot in die twintigste eeu belangrik gebly en beide fluitspelers en fluitbouers ondersoek steeds maniere om hierdie kwaliteite beter te ontgin.

Wat presies is hierdie sogenoemde Franse skool dan? McCutchan (1994:47) beskou die Franse skool as 'n voortgaande oordra van tradisie: "At the very least, the 'French School' can be described as a continuing tradition in which each flute professor at the Conservatoire is a student of a former professor."

Debost stem saam dat daar van tradisie sprake is wanneer die Franse skool ter sprake is, maar is ook van mening dat tradisie wat nie innoverend en vernuwend is nie, 'n dooie tradisie is. Hy stel 'n ander perspektief voor: "In my view, the prime reason for the excellence of the Paris Conservatoire is the quality of the students: even second-rate professors produce first-rate students" (Debost 1993b:2).

'n Presiese definiering van die musikale filosofieë en tegniese nuanses is, volgens McCutchan (1994:47), egter moeilik omdat dit selfs deur die Franse gedebatteer word: "The chief characteristics of French flute playing are, like Monet's water lilies, easily recognized but variously perceived. [...] It has also been suggested that the French style is simply any French flutist's response to the technical possibilities of the Boehm flute."

Marcel Moyse, allerweë beskou as die laaste vaandeldraer van die Franse skool, is van mening dat die Franse Skool verwant is aan die Franse taal. "The position of the mouth and the tongue required to speak French is a natural one to produce the flute tone [...]. [E]veryone knows that the language plays a great role in execution. One uses the tongue in a certain manner in articulation [...] perfect articulation is precise, light, easy, and beautiful. That is really important, because it is the genius of the French School" (Soos aangehaal in McCutchan 1994:47-48).

Teen die einde van die agtiende eeu het die Franse skool gelokaliseerd geraak - die Paryse Konserwatorium is in 1795 gestig en het verskeie geslagte briljante fluitspelers opgelewer. Name soos Devienne, Tulou, Altes, Taffanel, Gaubert, Moyse en Rampal het die toon aangegee nie net in die Konserwatorium nie, maar mettertyd wêreldwyd (Toff 1985:101). Die Franse skool in die moderne sin van die woord het egter eers teen die middel van die negentiende eeu tot stand gekom, en spesifiek nadat die Boehm fluit, wat van metaal in plaas van hout gemaak is, in gewildheid begin toegeneem het. Die sentrum was steeds die Paryse Konserwatorium.

Paul Taffanel (1844 - 1908) word allerweë beskou as die stigter van die moderne Franse skool veral omdat hy, volgens Dorgeuille (1986:14) 'n nuwe vertrekpunt teenoor die ou tradisie daar gestel het. 'n Belangrike nuwe rigtingwyser wat deur Taffanel aangedui is, word in 'n artikel deur Louis Fleury beskryf (Dorgeuille 1986:16):

As fantasias with variations and pot-pourris of opera melodies were all the fashion, flute music became merely an excuse for idle twitterings and tasteless gimmicks [...]. The credit must go to Taffanel for purifying the solo flute repertoire. Masterpieces long neglected by his predecessors - who showed an incredible lack of taste - were revived and restored in their rightful place. The Bach sonatas, Mozart concerti [...] were vitually unknown until Taffanel brought them to light.

McCutchan (1994:63) haal die woorde van Marcel Moyse aan wanneer hy oor Paul Taffanel praat: "It was Taffanel who took the flute out of the bird range [...]. Taffanel was the first to make the flute an expressive instrument."

Volgens McCutchan (1994:47) is die belangrikste eienskappe van die Franse skool 'n finesse in toon en dinamiek, 'n helder en singende klank, 'n oneindige kleurpalet, en 'n begeesterde maar peinsende interpretatiewe soektog na die komponis se bedoelings. Moyse (in McCutchan 1994:48) voeg hierby nog 'n element, naamlik 'n helder en ligte artikulasie wat nou verwant is aan die Franse tongposisie.

Wat wel as feit vasstaan, is dat die moderne Franse skool sy beslag gekry het nadat die Boehm fluit vervolmaak is, en dat hierdie instrument die ruggraat van die tradisie vorm. Die Boehm fluit was egter nie dadelik aanvaarbaar onder alle spelers nie en besware teen hierdie nuwe model was hoofsaaklik in twee kategorieë, naamlik dat die a) anderssoortige toon en b) die nuwe vingersistiem nie in gevestigde professionele spelers se smaak geval het nie (Wilson 1998a:1).

Die nuwe Boehm fluit het egter mettertyd byval begin vind onder Franse spelers en Dorus het in 1837 die eerste Franse metodiek vir hierdie metaalfluit gepubliseer. Ten spyte hiervan was daar in Frankryk wel nog weerstand teen hierdie fluit en Tulou, wat fluitprofessor was tot 1859, wou die toonkwaliteit van die metaalfluit nie aanvaar nie. Studente aan die Paryse Konserwatorium het egter vanaf 1860, toe Dorus fluitprofessor geword het, op die metaalfluit begin speel.

Nadat die metaalfluit begin gewild word het, het die Franse spelers die Boehm fluit begin modifiseer om by hul eie behoeftes te pas. So is Boehm se oop G# stelsel verander na 'n geslote G# stelsel, en die Briccialdi Bmol klep het begin gewild word (Wilson 1998b:1).

Die invloed van die Franse skool, veral die ontwikkeling van die spesifieke toonkwaliteit van die fluit soos beskryf deur Toff (1985:100), het tot gevolg gehad dat die gewildheid

van die metaalfluit teenoor die houtfluit begin toeneem het - eers in Frankryk, en later regoor die res van die fluitspelende wêreld. Toff (1985:101) noem die volgende redes hiervoor:

- Die toon wat op die silwerfluit verkry word, is lig en elegant en is veral geskik vir die spesifieke Franse artikulasie wat voor in die mond gemaak word, asook vir *pianissimo* spel veral in die hoë register en oor wye intervalle.
- Die speler van 'n silwerfluit het nie so 'n stywe *embouchure* soos met die houtfluit nodig nie, en 'n losser *embouchure* laat meer vryheid ten opsigte van aspekte soos toonkleur en intonasie toe.

2.1.3 Marcel Moyse

Marcel Moyse is in 1889, dieselfde jaar wat die Eiffel toring in Parys tydens die *Exposition Universelle* opgerig is, in Saint Amour (Frankryk) as 'n weeskind gebore. McCutchan (1994:23) skryf: "The Eiffel Tower was [...] an aggressive symbol of the new scientific age in which nobility lost clout and the ambitious, *self-made man* became king."

Louis Moyse, seun van Marcel Moyse, skryf in die voorwoord tot dieselfde werk: "But I strongly feel that, first and foremost, he was a *self-made man*. He created his own world and we are grateful for his legacy" (McCutchan 1994:11).

Sou dit toeval wees dat Marcel Moyse, die legende van die Franse Skool se geboorte en die geboorte van die Eiffel Toring - simbool van die nuwe era van die 'selfgemaakte man' beide in dieselfde jaar geval het? Dit is sekerlik 'n opvallende toeval, veral wanneer die verloop van sy lewe kortliks in oënskou geneem word.

Sy verbintenis met die Paryse Konsewatorium het begin deurdat hy waarskynlik die tutor van Henri Altes, wat op daardie stadium fluitprofessor aan die Konsewatorium was, vir sy fluitonderrig gevolg het. Altes het ook een van Moyse se latere fluitonderwysers, Adolphe Hennebaines, as student gehad (McCutchan 1994:38).

As vyftienjarige is hy na Adolphe Hennebaines. Die feit dat hy privaat by een van die Konsewatorium se professors studeer het, het die toegang na die Paryse Konsewatorium later aansienlik makliker gemaak, en na 'n paar maande het hy 'n

suksesvolle oudisie vir Paul Taffanel se fluitklas afgelê (McCutchan 1994:57). Na een jaar by die Konserwatorium het hy as sewentienjarige 'n eerste prys ontvang waarmee hy gereed geag is vir 'n professionele loopbaan. Nadat hy die Konserwatorium verlaat het, is hy na Philippe Gaubert as private student.

Na 'n uitgebreide loopbaan as solis en orkesspeler, word hy self professor aan die Paryse Konserwatorium en begin daar om sy pedagogiese beginsels te publiseer (Wye 1998:22).

Die subtitel van een van die bekendste hedendaagse toon-studieboeke, naamlik Marcel Moyses se *Tone Development through Interpretation* lui so: "The study of expression, vibrato, color, suppleness and their application to different styles". Moyses, as een van die Franse skool se bekendste eksponente, het onder meer in hierdie werk die uiteindelijke toonideale van hierdie skool te boek gestel⁸. "Tone Development through Interpretation, or the Melody Book [...] showed how to develop tone colour, expression and drama appropriate to the particular melody. More than that, it developed musical awareness of form and structure if practised with sensitivity." (Wye, soos aangehaal deur Blakeman 1993:15).

As fluitpedagoog het hy, deur middel van verskeie publikasies en meesterklasse, fluitspelers die wêreld oor beïnvloed, sodat die Franse styl mettertyd geïnternasionaliseer is. Aspekte wat hy as kenmerkend van die nuwe styl beskou en in afsonderlike hoofstukke bespreek, is onder meer vibrato, sonoriteit, artikulasie, timbre, en homogeniteit van toon.

'n Belangrike nuwe perspektief wat deur Moyses ontwikkel is, stam uit die gebrek aan uitdagende literatuur vir die fluit, en hy vergelyk dan ook jong fluitspelers met sangers, violiste, tjelliste en pianiste van dieselfde tydperk wat omring word deur 'n rykdom van moeilike en kompeterende werke. Ook die aantal virtuose uitvoerders van hierdie laaste groep stel aan die jong spelers van hierdie genoemde instrumente 'n standaard van spel waarby die fluit moeilik kon bykom. In vergelyking met pianiste, violiste, tjelliste en

⁸ 'n Onlangse eweknie, wat dieselfde beginsels gebruik as Moyses se "Tone Development", is "Sing!" deur John Wion. Hierin gebruik hy ook, soos Moyses, arias om die fluitspeler se begrip van frasering en asemhaling, intonasie, gebruik van vibrato en die uitdrukking van emosionele inhoud te ontwikkel. (Wion 1998c:8-10).

114551792
61428327

sangers was fluitspelers nie gewilde kunstenaars of sangers nie, en die redes hiervoor, volgens Moyse (Flanigan 1989:2), is:

- 'n Gebrek aan vergelykbare literatuur wat uit uitdagende virtuose werke soortgelyk aan dié vir instrumente soos klavier, viool of tjello bestaan;
- Beperkings ten opsigte van die fluit se omvang - beide wat toonhoogte en toonvolume betref; en
- Meganiese swakhede van die fluit.

Die vraag wat nou ontstaan is: watter van hierdie geïdentifiseerde probleme was eerste? Het die inherente meganiese beperkings van die fluit tot die armoede aan 'n verskeidenheid van goeie literatuur gelei? Of het die fluit self so 'n onvoldoende mate van populariteit onder komponiste geniet sodat fluitbouers nie gemotiveerd was om probleme soos swak intonasie en klein omvang van toonvolume aan te spreek nie?

Die oplossing vir hierdie dilemma het op twee vlakke plaasgevind. In die eerste plek het Theobald Boehm die meganiese swakhede van die fluit so verbeter dat die instrument meer op gelyke voet met ander instrumente soos viool en tjello kon verkeer, en tweedens het Marcel Moyse self begin om die gebrek aan repertorium aan te vul deur arias en werke vir ander instrumente (veral strykinstrumente) te leen en vir die fluit oor te skryf⁹.

Moyse's experience with this profound lack of flute repertory led him to play arias, to borrow repertory, and to imitate the musical qualities of select others. He sought varieties of expression, tone color, and of sonority. He played with enthusiasm and presented the flute world with his successful methods (Flanigan 1989:2).

Alhoewel hy nie die baanbreker vir die Franse styl genoem kan word nie, is Marcel Moyse die eerste speler van die Franse skool wat die metodiek van die fluit in die twintigste eeu, beide wat toonideale en tegniek betref, tot so 'n mate gesistematiseer het dat die era van die Franse skool in sy spel en pedagogiese werke 'n kulminasiepunt bereik het. Hy het homself dan ook as die laaste vaandeldraer van die Franse Skool beskou. "Marcel Moyse was an intense and passionate teacher; he

⁹ Werke wat oorspronklik vir ander instrumente geskryf is word steeds op gereelde basis vir die fluit verwerk, byvoorbeeld Rodrigo se *Fantasia para un Gentilhombre* wat oorspronklik vir ghitaar en orkes bedoel is.

honestly believed he was the sole depositor of the French tradition, which he used to say would die with him" (Debost 1993b:2).

2.2 Die verspreiding van die Franse skool wêreldwyd

Vroeg in die twintigste eeu, met die emigrasie van 'n geslag Gaubert studente, het die Franse fluitskool 'n tweede tuiste in die VSA gevind. Spelers soos Andre en Daniel Maquarre (na Boston en Philadelphia onderskeidelik), Rene Rateau (na Chicago), Georges Barrere (na New York) en Georges Laurent (na Boston) het die toonideale van die Franse skool vanaf die fluitprofessors van die Paryse Konserwatorium na Amerika oorgebring (Toff 1985:102).

Mettertyd ontwikkel hulle 'n eie styl van fluitspel terwyl Franse aspekte soos tonale homogeniteit, timbre, en vibrato steeds kenmerkend van hul spel bly. Die Amerikaanse toonkleur is egter donker en ryk teenoor die meer verfynde toon van hul Franse eweknieë. Hierdie spelers stel ook silwer fluite met oop kleppe aan hulle Amerikaanse gehore bekend en hierdie model het so gewild geword dat die fluitmaatskappy Wm. S Haynes and Company teen 1917 die maak van houtfluite heeltemal gestaak het (Toff 1985:102).

Teen die middel van die twintigste eeu het 'n kenmerkende Amerikaanse skool uit die Franse wortels ontwikkel. Twee duidelike uitvloeisels hiervan kan in die ontwikkeling van die fluit self opgemerk word (Toff 1985: 103):

- Platinumfluite word deur spelers soos Barrère en Kincaid bekend gestel, sodat die fluit se toonkwaliteit nog voller en ryker word; en
- Die verlenging van die voetstuk na 'n B-voet is 'n Amerikaanse ontwikkeling, en nog steeds meer gewild in Amerika as in Frankryk.

2.3 Ander style

2.3.1 Die Engelse styl

Die wortels van die Engelse styl kan teruggevoer word na die fluitspeler Charles Nicholson (1795-1837) en verskil heelwat van die Franse styl. Nicholson se oogmerk

was om die toon van die fluit so groot as moontlik, selfs rietagtig, te kry, en om dit reg te kry het hy die embouchure, deursnee en toonopening van sy sewekleppige houtfluit so groot as moontlik gemaak - heelwat groter as dié van die kontinentale fluite van daardie tyd. Engelse spelers het nog tot in die middel van die twintigste eeu 'n voorkeur vir houtinstrumente behou, en die houtfluit het selfs nou nog nie heeltemal in Engeland uitgesterf nie (Toff 1985:103). Spelers soos Gareth Morris het wel 'n kompromis met die Franse styl aangegaan deurdat sy houtfluit 'n moderne vernouende kopstuk gehad het.

Die eerste tutor vir die nuwe Boehm fluit in Engeland is al in 1945 deur John Clinton geskryf, en Boehm fluite is deur Rudall en Rose in London vervaardig. Die Engelse spelers het egter hewig teen die verandering in die vingerstelsel geprotesteer en heelwat pogings is aangewend om die ou vingerstelsel op die silindriese vorm oor te plaas (Wilson 1998c:1).

Die toon van die houtfluit het ook meer in die smaak van Engelse spelers geval en volgens Honey (1989:23) het professionele Engelse spelers nog tot voor die Tweede Wêreldoorlog meesal op houtfluite gespeel - die Rudall Carte fluite van kokushout was deur Engelse spelers beskou as die enigste werklik professionele fluit. Enige ander fluit, en veral 'n metaal fluit, was professionele selfmoord. Die twee uitsonderings was John Francis, wat by Marcel Moyse in die dertigerjare les geneem het, en Geoffrey Gilbert wat by Rene le Roy les geneem het.

Wat was dan die verskil in toon tussen die Engelse styl en die van die Franse spelers? Volgens Toff (1985:103) het die Engelse fluitspeler 'n stywer embouchure vir groter lugspoed gebruik, en die fluit het harder teen die lippe gedruk. Die resultaat was dan 'n baie ryk toon.

Die swaai in Engelse styl na 'n meer Frans-geörienteerde styl het teen die helfte van hierdie eeu begin nadat Geoffrey Gilbert vir Marcel Moyse en Rene le Roy gehoor en by Le Roy begin studeer het. Hy het in die proses ook sy houtfluit vir 'n silwer fluit en die ligter Franse styl verruil (Toff 1985:103). Die internasionale Franse styl het dus baie grond begin wen in Engeland vanaf die middel van die twintigste eeu, en die grense tussen die gevestigde Engelse styl en die Franse styl het begin vervaag

Albert Honey, oorspronklik self 'n Engelse speler, het ook na die sogenaamde Franse styl en die gepaargaande metaalfluit oorgeskakel nadat hy die spel van Moyse en Cortet gehoor het, en het later in Parys by Fernand Caratge en Gaston Crunelle studeer (Honey 1989:25). Op hierdie wyse kan Albert Honey, wat Suid-Afrika later sy tuiste gemaak het, as een van die pioniers wat die Franse styl na Suid-Afrika gebring het, beskou word.

2.3.2 Die Nederlandse styl

Die Nederlanders se entoesiasme vir die fluit strek al vanaf so vroeg as 1742, toe fluitspelers in die koninklike hof aangestel is. Mozart is ook deur 'n Nederlandse fluitspeler, ene DeJong, gevra om fluitwerke te skryf.

Bekende Nederlandse fluitvirtuose van die negentiende eeu sluit in Ary van Leeuwen en die broers Herman en Johannes van Boom. 'n Belangrike fluitskool word na die Tweede Wêreldoorlog in Amsterdam en Utrecht gevestig (Goll-Wilson 1989:12).

Dualisme in die styl van fluitspel het egter nog tot so onlangs as ongeveer 1970 bestaan deurdat die twee mees prominente fluitpedagoë in Nederland stilisties van mekaar verskil het. Hubert Barwahser, solo fluitspeler van die Concertgebouw Orkes tot 1971, het in die sogenaamde Duitse styl gespeel terwyl Frans Vester die Franse styl ontgin het. Verder het die meer resente Engelse styl ook in Nederland 'n draai gemaak toe Trevor Wye en William Bennett daar kursusse en meestersklasse aangebied het (Goll-Wilson 1989:13).

2.3.3 Ander style

Oos Europese en Duitse tradisies stem in baie opsigte ooreen met die ouer Engelse styl, met die uitsondering dat die toon dowwer en amper geheel en al sonder vibrato is - die Boehm fluit en aspekte van die Franse styl is eers in 1903 deur fluitvirtuoos Ary van Leeuwen aan Oostenrykse fluitspelers bekendgestel. Die Weense ou sisteem fluite word geleidelik tussen 1900 tot 1940 deur die Boehm model vervang.

Wilson (1998d:1) sê van die Duitse fluitspelers dat: "The Boehm flute was adopted by some but was generally unappreciated." Die algemene beswaar in Duitsland was teen die sterker klank van die metaalfluit gerig, en selfs Wagner het hierdie fluite

"gewaltsrohre" of "power tubes" genoem. Teen die begin van die twintigste eeu het heelwat spelers al metaalkopstukke gebruik, maar die laaste professionele spelers wat die ou sisteem houtfluit bespeel het, het eers in 1940 uit die Dusseldorf Orkes uitgetree, en teen 1960 was daar steeds fluite wat die ou sisteem gebruik het.

In Italië was die Boehm fluit, wat ook die 'flauto moderno' genoem is, teen die draai van die eeu nog feitlik onbekend (Wilson 1998e:1).

In Japan het Koichi Muramatsu in 1923 silwer Boehm fluite begin vervaardig. Hierdie feit, tesame met optredes van talle Westerse fluitspelers soos Samuel Baron, Marcel Moyse, Jean-Pierre Rampal en Paula Robison het die geïnternasionaliseerde Franse styl ook in Japan help vestig.

2.3.4 Die Internasionale styl

Volgens Toff is die internasionale styl vandag 'n kombinasie van die Franse en Amerikaanse style, en het die grense tussen nasionale style algaande vervaag. Die basiese konsepte van fluitspel is taamlik eenvormig, terwyl daar nog baie ruimte is vir individuele verskille by fluitvirtuose (Toff 1985:104). Dit sou byvoorbeeld vandag nie moontlik wees om 'n speler op sy styl van spel alleen aan 'n spesifieke land te verbind nie - net soos wat daar ook nie meer 'n 'suiwer' Franse styl bestaan nie. In die woorde van Marc Grauwels:

Although music is becoming much more international, you can have your own style [...]. The Germans before were playing very heavy - because of the music they play - Bruckner etc. But they are not playing any more like that because they also wanted more quality. And the French now play more powerfully. So it's in a good way that it's becoming more international (Hinch 1989:6).

Bradley Garner beskou die internasionalisering van fluitstyl as 'n positiewe ontwikkeling, veral omdat die beste aspekte van die verskillende style in 'n internasionale styl geïntegreer kan word (Goll-Wilson 1996:12). Die feit dat opnames van spelers vanoor die wêreld geredelik beskikbaar is, dra ook daartoe by dat die beste elemente van fluitspel internasionaal geïntegreer kan word.

Bell (1996:8) stel 'n ander perspektief voor. "I believe that there is a real danger that in perhaps twenty years time flute playing throughout the world will conform to a set of

implied rules and criteria which will make studying and practising a discipline more akin to athletic training than to a search for musical and emotional expression and satisfaction.” Die internasionale eenwording van style wat uit die Franse styl gegroei het, kan, volgens hom, lei tot ‘n tegniese perfekte, maar musikaal arm styl juis omdat die individuele verskille wat daar tussen spelers en orkeste van verskillende lande bestaan het, besig is om te versmelt. Volgens Bell is individualiteit ‘n dimensie van musikaliteit, en moet dit nie prysgegee word ter wille van ‘n universele styl nie. Juis omdat spelers onderling verskil, moet daar ruimte gelaat word vir afwykings van dit wat as die norm vir hedendaagse fluitspel beskou word sodat alle spelers nie soos reproduksies van mekaar klink nie.

2.4 Opsomming

Dit kan ‘n fluitstudent se perspektief op fluitspel verbreed en sy onderrig aansienlik verryk as hy aan die eksponente van die Franse styl en die meer onlangse internasionale styl wat uit die Franse styl ontwikkel het, blootgestel kan word. Juis omdat fluitspelers met die kwaliteit van die toon werk, is dit bykans onontbeerlik vir enige speler, op watter vlak van vordering ookal, om sonder die geskiedenis van die toonontwikkeling van die fluit as agtergrondstudie sinvol te vorder.

Die aanleer van enige instrument is ‘n praktiese ervaring en die leerproses kan aansienlik versnel word as daar, tesame met die tegniese onderrig, ook aan die voornemende speler ‘n duidelike klankbeeld kan verskaf word. Die geskiedenis van die Franse skool en die verdere uitlopers daarvan is tog in die laaste plek ‘n geskiedenis van klank juis omdat die verloop daarvan bepaal is deur dit wat gespeel en gehoor is, meer as wat daarvoor gepraat is.

HOOFSTUK DRIE

FISIESE ASPEKTE

3.1 Fisiese vereistes vir 'n voornemende speler

Die potensiele vermoë om die fluit suksesvol te bespeel is, soos by enige ander orkes- of klawerbordinstrument, onderhewig aan sekere basiese fisiese vereistes.

Die fluit is 'n baie toeganklike instrument in die sin dat daar min mense is wat om fisiese redes nie in staat sou kon wees om dit te leer speel nie. Nieteenstaande hierdie gegewe is daar wel sekere fisiese eienskappe wat die aanleer van die fluit makliker of moeiliker sou kon maak.

3.1.1 *Minimum ouderdom*

Daar is bykans geen afsnyouderdom vir die aanleer van fluit nie, maar wel 'n aanduiding vir die ideale aanvangsouderdom. Die fluit, anders as 'n instrument soos die viool, kan moeilik deur kleuters of baie jong kinders aangeleer word. Een van die redes hiervoor is die feit dat fluite nie in verskillende groottes soos viole en tjello's gebou word nie, en daarom is die instrument eers hanteerbaar wanneer die voornemende leerling se fisiese grootte met die afmetings van die fluit ooreenstem. "Many young children are attracted to the flute [...] long before their bodies are ready" (Ben-Tovim en Boyd 1990:42).

Daar is in vroeër jare wel 'n oplossing vir hierdie probleem geprakseer deurdat sommige jong spelers eers op die piccolo begin leer het en dan later na die konsertfluit oorgeslaan het. Heelwat professionele spelers het aanvanklik op 'n piccolo begin, onder meer James Galway.

Die ooglopende rede hiervoor is die kleiner afmetings van die piccolo en ook die feit dat die instrument heelwat ligter is en die kleppe nader aan mekaar lê as op die konsertfluit. Die vingersettings vir die twee instrumente stem ook ooreen en die enigste

wesenlike verskil wat vingersetting betref, is die feit dat die piccolo se laagste noot D1 (genoteer) en nie C1¹⁰ is nie.

Die probleem hiermee is egter die verskil in embouchure tussen die fluit en piccolo, veral wanneer die moderne speelstyl en toonkwaliteit van die fluit in gedagte gehou word. Die speel van die piccolo vereis 'n fermere embouchure as vir die fluit, en dit kan probleme skep wanneer 'n leerling later sy aangeleerde piccolo-embouchure moet verander na 'n meer ontspanne fluit embouchure - een wat in pas is met die hedendaagse toonideale.

'n Ander opsie wat deesdae beskikbaar is, is om 'n jong leerling op 'n fluit met 'n geboë mondstuk te laat begin - hierdie fluit is spesifiek ontwerp vir jong beginners vanaf ongeveer ses tot sewe jaar oud wat vanweë fisiese beperkings nie die regterhand-kleppe kan bykom nie. "A student is too small for a regular flute if the left fingertips do not easily reach the G# key when the flute is in playing position" (Goll-Wilson en Debost 1997:8). Wanneer dit gebeur is jong spelers dikwels geneig om die fluit op die linkerskouer te laat rus, met die gevolg dat die hoek van die lippe teenoor die fluit skeef gedruk word. Dit kweek 'n onnodige skewe en dikwels gespanne embouchure.

Wanneer 'n fluit met 'n geboë mondstuk gebruik word vir so 'n jong beginner, word die afstand tussen die mondstuk en die kleppe verklein en word dit makliker vir kort arms om die kleppe by te kom. "Curved head joints [...] bring the keys and the center of gravity closer to the body have become widely available for student flutists" (Goll-Wilson en Debost 1997:8). Op hierdie manier word dit makliker om van die begin af 'n goeie liggaamshouding aan te leer want: "Posture directly affects tone, intonation and control a player has over the instrument" (Goll-Wilson en Debost 1997:8).

Daar is egter teenstellende opinies oor die voordele aldan nie van so 'n fluit vir beginners. Brett (1998:1) skryf dat hierdie opsie van 'n fluit met geboë mondstuk nie die potensiële swak handposisie van 'n beginner sal verbeter nie: "[They] do not solve the problem of bad hand position [...] they just bring the bad hand position nearer to the mouth!" Volgens hom is een van die oorsake van sodanige probleme die feit dat die fluit te swaar is vir 'n jong kind, wat dan lei tot balansprobleme - die leerling verdraai sy

¹⁰ Vir die doeleindes van hierdie verhandeling word middel C op die klavier as C1 beskryf. C2 is dus een oktaaf bokant middel C en C3 twee oktawe bokant middel C.

hande en gewigte in 'n poging om die fluit te balanseer. Ford (1999:1) meen dat: "[...] the main problem with the curved head joint is that the various angles of support are quite complex for a beginner to manage [...] even an experienced adult usually has some difficulty establishing the best combination of adjustments to achieve stability with the curved head joint."

Brett skryf ook dat die afstand tussen die kleppe dieselfde is as by die gewone konsertfluit, en dis juis hierdie wye spasiëring van die kleppe wat kleiner hande tot verdraaide handposisies dwing.

Nog 'n struikelblok is die lengte van die buis - dit is moeiliker om klank te maak deur 'n lang buis, veral vir 'n jong kind. Dit noodsaak hom dan om té dikwels asem te skep, met die gevolg dat die ontwikkeling van korrekte asemhaling en 'n sin vir frasering van vroeg af skade ly.

Brett (1998:1) bied 'n ander oplossing vir jong beginnerleerlinge aan, naamlik om op 'n fluit in Eb of F te begin leer speel. Hierdie fluit is in verhouding kleiner en meer geskik vir kinders met kleiner hande en kleiner asemkapasiteit. Hulle is egter baie skaars, nie in die massahandel beskikbaar nie en word gewoonlik net op bestelling gemaak, wat die kwessie van prys ter sprake bring.

Ford (1999:1) stel nog 'n ander moontlikheid voor, naamlik die sogenaamde bas-piccolo. Hierdie is, volgens hom, 'n fluit met geen lae C of C# nie, sowel as 'n kleiner spasiëring tussen die kleppe sodat die algemene strekking vir die vingers soortgelyk aan die Eb fluit is. Verder van belang is dat dit 'n nie-transponerende instrument is. Hierdie tipe instrument is egter baie skaars en moeilik bekombaar.

3.1.2 Fisiese volwassenheid

Nog 'n voorwaarde vir die suksesvolle aanvang van fluitonderrig is fisiese volwassenheid - die volhou van 'n goeie lugstroom om voldoende toon uit die instrument te verkry, verg gemiddeld meer stamina as waartoe 'n baie jong kind in staat is. Ben-Tovim en Boyd (1990:42) skryf dat die jong kind wat 'n volgrootte instrument soos die fluit moet leer bespeel se fisiese onvolwassenheid 'n struikelblok in die weg na sukses is: "The body of a child playing the flute has to do the same work as that of an adult flautist, for whose much larger body the instrument was designed."

Beheer oor die lugstroom, selfs vir kort note aan die begin, is belangrik om 'n basis te lê vir die ontwikkeling van 'n gefokusde en suiwer toonkwaliteit. "Playing the flute requires a strong, well-supported air stream which is the foundation of playing any wind instrument" (Debost 1995a:19). 'n Onvermoë om 'n sterk lugstroom vol te hou, kan dus 'n ernstige struikelblok vir 'n beginner oplewer.

Uit eie ondervinding is opgemerk dat leerlinge wat heelwat later met fluit begin - dit wil sê op 'n ouderdom van twaalf tot dertien jaar - enige denkbeeldige agterstand binne die eerste twee tot drie jaar uitwis juis omdat 'n ouer kind gemakliker aan die fisiese eise van fluitspel kan voldoen. Hierdie stelling is egter onderworpe aan 'n gereelde en sinvolle oefenroetine en die suiwer leiding van 'n bekwame onderwyser.

3.1.3 Spiertonus

'n Fluit se relatiewe swaar gewig sal gewoonlik sukses vertraag omdat 'n baie jong kind in die ouderdomsgroep van ongeveer voorskool tot in die junior primêre fase se spiertonus nog nie in so 'n mate ontwikkel het dat hy die fluit lank genoeg in die korrekte posisie kan vashou nie. Dit lei dan op sy beurt weer tot verkeerde gewoontes - die kind raak later noodwendig gewoond daaraan om die fluit heelwat na sy regterkant te laat hang, wat tot 'n skewe embouchure en seer skouer- en nekspiere aanleiding kan gee (Hinch 1990:10).

3.1.4 Hande

Onvolwasse fisiese gereedheid beteken ook dat 'n jong kind se hande nog nie groot genoeg is om gemaklik op al die kleppe te lê nie. In wese kom dit daarop neer dat die deursnee van die handpalm nog te smal is en die vingers dan nie in 'n natuurlike en ontspanne posisie bo-oor die kleppe kan lê nie. So 'n situasie lei tot verdraaide handposisies, veral van die regterhand, iets wat later tot baie onnodige frustrasie by beide leerling en onderwyser aanleiding kan gee.

Volgens Debost is die eerste ses maande van fluitonderrig deurslaggewend, en baie aandag en versigtigheid moet deur die onderwyser aan die dag gelê word om te sorg dat die nuwe leerling reg begin.

Intermediate to advanced level flutists lose many hours correcting bad habits they could have prevented with early attention. [...] A little sense and care when study begins will bear fruit over the long term. Those first six months, however, they are crucial (Debost 1993a:2).

Wanneer 'n leerling te jonk begin fluit speel, word hierdie belangrike eerste ses maande tot 'n groot mate vermors, omdat die fisiese onvolwassenheid van die leerling noodwendig lei tot verkeerde gewoontes. Hierdie verkeerde gewoontes belemmer vordering omdat dit later, tot groot frustrasie van beide leerling en onderwyser, moeisaam afgeleer moet word.

3.1.5 Swak vordering

'n Leerling vorder dikwels nie na wense nie. Redes hiervoor, behalwe vir swak onderrig of onvoldoende oefening, kan onder andere inhou dat:

- Daar op 'n te jong ouderdom met fluit begin is terwyl die leerling nog fisies onvolwasse was. Omdat noodwendige verkeerde gewoontes toe aangeleer is, het die leerling later motivering verloor omdat hy die basiese beginsels van fluitspel moes korrigeer op 'n stadium toe hy al gereed moes wees vir die speel van meer gevorderde repertorium; en
- Die eerste ses maande is nie behoorlik deur die onderwyser benut nie. 'n Beginner kan gerus gedurende die eerste paar maande van sy fluitonderrig eenvoudige melodieë asook toonoefeninge oor en oor herhaal - vir die nuweling fluitspeler is dit nog 'n nuwe en wonderlike ervaring om met 'n nuwe instrument besig te wees en die blote feit dat dit moontlik is om 'n wysie op sy fluit te speel dien gewoonlik as genoegsame motivering om aan te hou. Juis omdat die nuwe leerling in hierdie tyd dan nog meer gefassineer is met die instrument as met die musiek wat hy daarop speel, is dit die ideale tyd om te sorg vir 'n stewige basis. Die onderwyser moet hierdie fase in sy nuwe leerling se fluitloopbaan ten volle benut sodat die fondament vir toonontwikkeling en korrekte asembeheer van vroeg af vasgelê kan word.

Love starts with playing the instrument, not so much with playing the music. For young students the aesthetic rewards of great music come after the pleasure of playing the beloved flute (Debost 1993a:4).

Actually, ingrained bad habits such as wrong posture, sloppy scale patterns, cramped embouchure, slamming fingers, loud breaths (the list goes on!), are impossible to correct on the day of performance (Debost 1994b:4).

Die ouderdom wat as ideaal beskou word vir aanvangsonderrig op die fluit wissel na gelang van die individu se fisiese ontwikkeling, maar oor die algemeen begin 'n leerling nie voor hy ongeveer tien jaar oud is nie. Die diskresie van die onderwyser is hier baie belangrik, omdat hy moet oordeel of die betrokke nuweling fluitspeler fisies volwasse genoeg is. Wanneer 'n kind te vroeg begin, kan hy nadelige langtermyn gevolge ondervind, soos hierbo beskryf, en 'n onvermoë om 'n voldoende lugstroom vol te hou met gepaadgaande nadelige effekte op die toonkwaliteit. Anders as by 'n instrument soos die viool, kan 'n leerling eerder te laat as te vroeg begin, en as voorbeelde hiervan 'n aantal professionele spelers wat eers op 'n relatief laat ouderdom met fluit begin het, genoem word, onder andere:

- Samuel Baron, Amerikaanse orkesspeler, wat in sy senior hoërskooljare begin fluit speel het nadat hy jare lank violis in sy skoolorkes was (Hansen 1984:2);
- Rien de Reede, mede hoofspeler van die Concertgebouw Orkes in Amsterdam, wat eers op twintigjarige ouderdom begin les neem het (Goll-Wilson 1989:12).

Die vraag kan hier gevra word of dit 'n meer ideale situasie sou wees as voornemende fluitspelers eers die basiese beginsels van musiek op 'n ander instrument sou leer voordat die fluit aangedurf word. Juis omdat fisiese volwassenheid een van die deurslaggewende faktore vir 'n suksesvolle begin is, kan 'n nuweling fluitspeler heelwat tyd wen deur 'n stewige basis deur middel van 'n instrument soos klavier of viool te verkry. Dit gee ook aan die leerling kans om fisies meer volwasse te word terwyl basiese musikale beginsels geassimileer word. Wanneer die fluit dan as instrument opgeneem word, kan die tyd wat gewoonlik aan grondbeginsels van musiek spandeer word, nuttig gebruik word om die basiese tegnieke van fluitspel aan te leer. Omdat so 'n leerling dan ouer is, sal daar waarskynlik ook gemakliker aan die fisiese vereistes wat nodig is om 'n lugstroom in stand te hou, voldoen kan word.

Die profiel wat hier geskets is, stem ooreen met die profiel van 'n leerling wat op hoërskool met fluit as tweede instrument begin. Die praktyk vra dikwels dat 'n leerling wat selfs later met fluit begin - met 'n aanvangsouderdom van so laat as graad 10 of 11 - tot op die vereiste vlak van UNISA graad V tot VI aan die einde van graad 12 moet

vorder. Alhoewel dit onrealisties klink om so 'n standaard binne twee jaar (vir 'n graad 11 beginner) tot vyf jaar (vir 'n graad 8 beginner) te bereik, het juis die praktyk en eie ondervinding bewys dat dit wel moontlik is, en drie redes kan hiervoor gegee word:

- Die aanvangsouderdom van 'n ouer leerling tel in sy guns omdat die longkapasiteit al betreklik na aan volwasse is. Hierdie kapasiteit is dus groot genoeg om vanaf die aanvang van lesse sinvol te begin werk aan asembeheer en toonontwikkeling deur middel van sonoriteitsoefeninge;
- 'n Langer konsentrasiespan stel 'n ouer leerling ook in staat om vir langer periodes op 'n keer te oefen, wat vinniger vordering as by 'n baie jong kind tot gevolg kan hê. Wanneer 'n nuwe speler gou genoeg oor 'n redelike mate van toonbeheer beskik, is dit moontlik om op 'n vroeër stadium meer gevorderde tegniese werk te inkorporeer as met 'n jong kind;
- Hierdie ouer leerling het gewoonlik al met 'n ander instrument tot op 'n intermediêre standaard gevorder, en die grondbeginsels van teorie is dus al in die spel geassimileer. In hierdie geval hoef geen tyd afgestaan word aan basiese beginsels soos notelees of ritmiese intrisiteite nie, wat meer tyd laat vir toonontwikkeling.

Hierdie voorstel moet egter geensins as bindend beskou word nie; geen vaste voorskrif vir die ideale aanvangsouderdom kan neergelê word nie, juis omdat kinders onderling soveel van mekaar verskil. 'n Baie jong beginner kan, as hy oor die musikale potensiaal ten opsigte van 'n blaasinstrument beskik, 'n groot sukses daarvan maak onder leiding van 'n bekwame onderwyser.

Dit is egter die skrywer se mening dat 'n nuwe fluitspeler eerder te laat as te vroeg kan begin - daar is meer nadele daaraan verbonde om te vroeg te begin as wanneer 'n leerling eers in sy tienerjare met fluitonderrig begin. Een van die belangrikste redes hou verband met motivering - dit is vir 'n baie jong kind moeilik om gemotiveerd te bly wanneer hy as gevolg van fisiese onvolwassenheid onaangename ervarings gehad en verkeerde gewoontes aangeleer het. 'n Ouer kind wat fisies gereed is en onder leiding van 'n bekwame onderwyser van die begin af reg leer en 'n stewige basis lê, het 'n beter kans om as 'n gemotiveerde en suksesvolle jong speler te ontwikkel.

3.2 Asemhaling

Stafford (1998:1) som die basiese uitgangspunt wat asemhaling vir 'n blaasinstrument betref akkuraat op wanneer sy sê: "One of the banes of tackling any (wind) instrument, including flute, is learning proper breathing to facilitate good, pure, strong tones that last from here to forever. Often, however, people just learning an instrument don't realize that the way they have been breathing in order to exist doesn't exactly work in the world of instrument playing."

Juis omdat normale asemhaling 'n refleksbeweging is, word heelwat jong fluitspelers eers op 'n gevorderde stadium van spel aan 'n metodiek van korrekte asemhaling blootgestel - dit word gewoonlik aanvaar dat die nuwe speler self moet regkom sodat moontlike verkeerde gewoontes noodwendig later, op 'n gevorderde stadium, gekorrigeer moet word. So 'n situasie is nie ideaal nie en 'n toepaslike tutor vir hoërskoolleerlinge moet poog om 'n basiese riglyn vir korrekte asemhaling en asembeheer feitlik saam met die spel van die eerste paar note aan die nuweling te bied. Dit sou die ideaal wees as 'n beginner op hoërskoolvlak selfs voor die eerste note al met eenvoudige asemhalingsoefeninge onder leiding van sy onderwyser kan begin. Sodoende sal die korrekte postuur en asemhalingstegnieke saam met die eerste fluittone as stapelvoedsel ingeneem en geassimileer kan word.

Beter asemhalingstegnieke hou die volgende voordele vir die speler in:

- 'n Groter en meer resonante toon, wat tot meer ekspressiewe spel kan lei;
- Beter beheer oor intonasie;
- 'n Goeie basis vir vibrato; en
- Die vermoë om langer frases gemaklik te kan beheer.

Om hierdie rede moet so 'n tutor duidelike riglyne vir geskikte asemhalingsoefeninge aanbied sodat beide onderwyser en leerling baat daarby kan vind. Voorstelle vir sodanige asemhalingsoefeninge word later in hierdie hoofstuk verskaf. 'n Basiese en beknopte verduideliking van die meganika van asemhaling sal ook meehelp om enige verkeerde persepsies by beide leerling en onderwyser uit die weg te ruim, en die beoogde tutor sal dus ook 'n skematiese voorstelling sowel as 'n kort woordelike verduideliking hiervan moet bevat.

3.2.1 Algemene beginsels

A good player shows that it is not the amount of air you blow that makes a beautiful sound, but the control of the size, speed and direction of the air jet. This control is closely linked to correct breathing (Soldan 1986:42).

Vir 'n speler van 'n blaasinstrument is die wyse waarop asem ingeneem en uitgeblaas word van deurslaggewende belang, omdat dit die eerste stap is om klank te genereer. Die enigste beheer wat 'n fluitspeler oor die spoed, rigting en volume van die lug kan uitoefen, kan slegs met die spiere in die lippe (*embouchure*) en respiratoriese spiere gedoen word (Soldan 1986:42).

Spelers van blaasinstrumente is, uit die aard van die instrument wat bespeel word, gemoeid met die skep en onderhou van 'n bewegende lugstroom. Die beheer van hierdie lugstroom vind, volgens Toff (1985: 81) oor drie fases plaas, naamlik:

- Inaseming;
- Suspensie van die lug; en
- Beheerde uitaseming.

Die laaste stap, naamlik beheerde uitaseming, is die element wat 'n speler in staat stel om klank op 'n blaasinstrument te genereer. Die lug wat uitgestuur word oor die mondopening van die fluit laat die lugkolom binne-in die fluit deur middel van vinnige lugdrukwisseling beweeg, wat weer op sy beurt klankgolwe tot stand laat kom¹¹. Omdat die onderrig van hoërskoolleerlinge eers met die vestiging van 'n bevredigende toonkwaliteit te doen het, is die element van beheerde uitaseming dus die belangrikste van die drie vir die doeleindes van hierdie verhandeling. Hier moet die abdominale en tussenribspiere beheer uitoefen op die spoed en volume van die lug nog voordat die lippe enige manipulatiewe funksie begin vervul.

Dit is egter belangrik om hier te noem dat die formasie van die lippe, met ander woorde die speler se *embouchure*, die bepalende beheer uitoefen oor die spoed,

¹¹ Weens gebrek aan ruimte, en ook omdat dit buite die veld van hierdie studie lê, word die wyse waarop die lugstroom in klank omgesit word, nie volledig bespreek nie. Die skrywer volstaan dus met hierdie eenvoudige uitleg soos wat dit vir 'n leerling verduidelik kan word.

rigting en grootte van die lugstroom, en daarom oor die gehalte van die toon wat tot stand kom.

Die fluit is uniek onder die houtblaasinstrumente omdat dit die enigste houtblaasinstrument is wat nie ingeboude weerstand in die vorm van 'n riet in die mondstuk het nie. Dit is dus noodwendig so dat 'n fluitspeler 'n groter volume lug uitblaas as sy ander kollegas in die houtblaasdepartement, en dat hy dus moeiliker dieselfde beheer oor lang note as 'n klarinetspeler of hoboïs kan hê.

Juis omdat die fluit nie 'n blaasinstrument is wat weerstand in die vorm van 'n enkel-of dubbelriet het nie, is dit ook vir 'n beginner moeilik om die hoeveelheid lug wat uitgeblaas moet word, te beheer - nuwe spelers neig gewoonlik om te veel lug op 'n keer uit te blaas. Om hierdie rede is 'n beginner se toon dikwels blaserig, asemrig, rof of onsuiver.

Nog 'n algemene probleem is dat beginners die lugstroom te hoog oor die lipplaatopening stuur, wat ook 'n winderige en onsuiver toon tot gevolg het. Die rigting van die lugstroom is een van die bydraende faktore vir goeie toonbeheer - 'n lugstroom wat te hoog oor die lipplaatopening gestuur word, verg heelwat meer lug as wanneer die lugrigting laer gerig en akkuraat is. Geen algemene reëls wat vir alle spelers werk kan egter gegee word nie, en die presiese hoek van die lugstroom in verhouding met die oorkantste rand van die lipplaatopening moet deur middel van eksperimentering deur die leerling onder leiding van die onderwyser gevind word.

3.2.2 Diafragma en ondersteuning - mite of waarheid?

Talle fluitonderwysers moedig gereeld hul leerlinge aan om die diafragma te gebruik om die lugstroom te ondersteun. Daar bestaan egter meningsverskille oor die sogenaamde effektiewe aanwending al dan nie van die diafragma - is dit werklik die laaste of enigste manier om die spoed van die lugstroom te beheer? Het 'n speler enigsins beheer oor die diafragma en, indien wel, hoe word hierdie vaardigheid aangewend en inge oefen?

Kelly (1997:14) meen dat min onderwysers werklik die meganika van asemhaling verstaan, veral nie wat die voortbring van toon op 'n blaasinstrument betref nie. Verder is hy ook van mening dat heelwat onderwysers wat wel die fisiese feite ken, 'n

verkeerde metode van onderrig volg - deur te veel aandag aan (dikwels onvolledige) anatomiese feite te gee, word die student verwar en gedemotiveer. Falk (1989:20) sê dat professionele fluitspelers, alhoewel hulle oor uitstekende asembeheer beskik, self selde 'n akkurate kennis van die rol van die diafragma en ander respiratoriese spiere in die aksie van asemhaling het.

Die gewildste area van miskonsepsie is die werking van die diafragma, en of 'n speler werklik sy diafragma kan gebruik om die lugstroom sogenaamd te ondersteun. Debost (1995a:4) meen dat die terme *diafragma* en *ondersteuning* van die mees misbruikte begrippe by blaasinstrumentalste is.

Soldan is van mening dat die diafragma 'n aktiewe rol speel by die beheer van die lugstroom wanneer dit die longe verlaat: "[...] the diaphragm once again the fine-tuning mechanism [...]." Cugell, aangehaal deur Kelly (1997:14) stel dit egter duidelik dat die diafragma onaktief is tydens uitaseming: "[...] assuming that exhaling is accomplished with the diaphragm, when in fact it is done by contracting other muscles." Debost (1997a:4) skryf in hierdie verband dieselfde wanneer hy sê dat daar oor die algemeen 'n miskonsepsie by spelers bestaan oor die aktiewe rol al dan nie van die diafragma wanneer daar oor die beheer van die lugkolom tydens uitaseming besin word: "The diaphragm is often considered incorrectly to be a part of the air column that can be controlled."

Ook Toff is van mening dat onderwysers wat hulle leerlinge aanraai om die lugstroom met die diafragma te ondersteun, eerder onbewustelik na die maagspiere verwys omdat die diafragma nie asem uit die longe kan stoot nie (Toff 1985:83). Die rol van die diafragma sal dan eerder wees om 'n gedeeltelike vakuum in die longe te skep.

Volgens Kelly (1997:14) bestaan die wanbegrip daarin dat spelers meen dat die uitblaas van die lugstroom met die diafragma beheer kan word, maar:

The diaphragm is the muscle of inspiration [...]. The diaphragm functions only to assist with taking the air in. It's the other muscles, particularly in the chest area and the abdomen, that we use to exhale and that collectively develop the air pressure that you need to play.

Die gewilde opdrag van fluitonderwysers aan studente is om sogenaamd 'die toon met die diafragma te ondersteun', en selfs om die diafragma te gebruik wanneer vibrato

aangeleer word. Die feit bly egter dat die diafragma maar een van talle respiratoriese spiere is wat by in en uitaseming betrokke is, en verder dat dit 'n onwillekeurige spier is wat hoofsaaklik met die inneem van lug assisteer. Wanneer lug uitgeblaas word is ander respiratoriese spiere van die maag, borskas en nek in werking terwyl die diafragma bloot ontspan deur na sy oorspronklike posisie terug te keer. Debost (1997a:4) meen dat die ander respiratoriese spiere wel die beweging van die diafragma kan onderbreek deur byvoorbeeld asem op te hou, maar dat die werking van die diafragma verder heeltemal onwillekeurig is. Hy meen ook dat die term waarskynlik deur spelers en onderwysers gebruik word om na die kollektiewe groep spiere wat met asemhaling te doen het, te verwys.

Dit is met ander woorde op fisiologiese vlak nie moontlik om die uitblaas van die toon met die diafragma te beheer nie, bloot omdat die diafragma nie aktief betrokke is wanneer lug uitgestoot word nie (Kelly 1997:14).

Om dus aan 'n leerling die korrekte fisiologiese proses van asemhaling op 'n eenvoudige wyse te verduidelik, tesame met geskikte asemhalingsoefeninge, kan verseker dat hierdie leerling met 'n voorsprong begin en die voortbring van toon op die fluit vanaf die heel eerste les op 'n ontspanne, natuurlike en korrekte manier kan plaasvind. Dit is egter belangrik dat die onderwyser vae aanwysings vermy en self eers seker maak van die fisiologie van asemhaling voordat dit aan 'n leerling verduidelik word. Dit is dus, volgens die skrywer, nie wenslik om bloot aan die leerling 'n opdrag te gee om die klank of lugstroom 'met die diafragma te ondersteun' nie, maar om korrekte, duidelike en eenvoudige, terme hiervoor te gebruik.

3.2.3 Inaseming

Die inneem van lug is een van die natuurlikste elemente van fluitspel - die enigste voorskrif hier is om die maagspiere en keel te ontspan, die mond oop te maak en asem in te trek.

Wanneer lug ingeneem word om 'n toon op die fluit te produseer, moet die longe tot groter kapasiteit gevul word as tydens normale asemhaling. Galway (1982:73) meen egter dat die tegniek van asemhaling vir 'n aktiwiteit soos fluitspeel egter nie gou aangeleer word nie en dat gereelde oefening oor 'n lang periode nodig sal wees. Ook Jacobs, soos aangehaal deur Kelly (1997:18), meen dat nuwe asemhalingtegnieke oor

'n lang periode inge oefen moet word: "[W]e have to have a blowing phenomenon that is different. You see, you have to form a new habit, and a new habit does not come right away. A new habit takes time to reach the subconscious level."

Om dus asem in te neem soos wat dit gewoonlik op 'n onbewuste vlak gedoen word sal nie voldoende wees vir die nuwe fluitspeler nie, en heelwat aandag moet deur die onderwyser aan 'n effektiewe inasemingsmetode gegee word. Die leerling sal byvoorbeeld moet leer om die longe van onder af vol te maak terwyl lug ingeneem word sonder dat die skouers oplig.

"When players inhale incorrectly and raise their shoulders, the throat and airway become constricted" (Debost 1995a:4). Stywe skouers sal dus die volume lug wat ingeneem kan word beperk, en dikwels ook die oorsaak wees vir spanning in die keelarea. Deur vanaf die begin reg te leer inasem, sal spanning in die skouers en keel verminder word en meer lug op 'n keer inge asem kan word. Mettertyd, met gereelde oefening, kan hierdie uitgebreide asemhalingstegniek 'n vanselfsprekende deel van die nuwe speler se fluittegniek word, maar vir die aanvangslesse is duidelike leiding nodig.

Die volgende twee illustrasies is uit eie ondervinding effektief bewys om hierdie belangrike beginsel te verduidelik:

- Die illustrasie van 'n glas wat met water gevul word - trek die lug op so 'n wyse in die longe in dat die lug van onder af die longe vul. So 'n inasemingstegniek sal ook verhinder dat 'n leerling die skouers oplig wanneer lug inge asem word.
- 'n Ballon wat opgeblaas word swel eers aan die onderpunt voordat die res met lug gevul word, en hierdie gedeelte verloor dan ook laaste sy volume lug.

Leerlinge wat aangeraai is om deur 'n denkbeeldige opening aan die voorkant van die keel asem in te trek, het hierdie konsep ook makliker gesnap.

3.2.3.1 Wenke vir inaseming

Dit is nie nodig om die longe vir elke frase heeltemal vol te maak nie - die lengte van die frase sal die volume van lug wat inge asem word bepaal. Galway (1982:75-76) noem drie soorte inasemings wat deur 'n speler aangeleer behoort te word:

- Diep inaseming. Hierdie is die gewone soort asemhaling soos wat aan die begin van 'n stuk of tydens 'n paar mate rus ingeneem kan word. Die metode van hierdie diep inaseming word in die volgende afdeling oor suspensie beskryf.
- "Brug" inaseming. Wanneer daar nie genoeg tyd is om die longe op 'n ontspanne wyse heeltemal te vul nie, stel hy voor dat 'n speler van die "brug" inaseming gebruik maak. Veral wanneer daar min tyd tussen frases is, sal dit nodig wees om hierdie tegniek te gebruik. Hierdie inaseming is vinnig en dikwels hoorbaar, en omdat dit spanning in die keel kan veroorsaak is dit essensieel dat die speler met 'n oop keel inasem.
- Die derde soort inaseming word gebruik op plekke in die musiek waar daar nie regtig tyd is om asem te skep nie, en word deur Galway as 'n soort oorlewingstegniek beskryf. Dit is nog korter as die tweede soort en moet onopsigtelik uitgevoer word. 'n Goeie voorbeeld is die mikro asemteugies wat tussen staccato-note geneem kan word.

Ten slotte moet genoem word dat die beginner ook geleer moet word om nie deur die neus asem haal nie. Hierdie gewoonte is nadelig omdat dit in die eerste plek met te veel geraas gepaard kan gaan en, in die tweede plek, omdat 'n groter hoeveelheid lug deur die mond as deur die neus in 'n korter tyd ingeneem kan word. Die enigste keer wanneer 'n fluitspeler deur die neus asem haal, is wanneer die gevorderde tegniek van sirkulêre asemhaling beoefen word, en dit lê buite die veld van hierdie studie.

3.2.3.2 Die abdominale area

Dit is belangrik om die maagspiere heeltemal te ontspan met inaseming, want: "as the diaphragm descends for the intake of air it pushes the contents of the abdomen out of the way [...] and this causes the elasticised walls around your midriff to push outwards" (Soldan 1986:45). Stywe maagspiere sal die kapasiteit van die longe beperk omdat dit sal verhinder dat die longe ver genoeg na onder kan beweeg. Debost stel voor dat die speler 'n 'gaap'-gevoel moet probeer vind wanneer ingeasem word, omdat die keel dan oop en die maag ontspanne is (Debost 1995a:4).

Die vraag wat op hierdie stadium beantwoord moet word, is watter rol die diafragma in die proses van inaseming speel. Om mee te begin sal dit gepas wees om 'n kort verduideliking van die fisiologie van die diafragma te gee.

Volgens Cugell (Kelly 1997:14) is die diafragma 'n spier wat in 'n halfmaanvorm tussen die maagholte en die toraks aangetref word. Die grootte van hierdie spier neem af wanneer dit saamtrek tydens inaseming, en neem weer toe wanneer die diafragma ontspan. Verder is dit op so 'n wyse aan die lae ribbekas geheg dat dit afwaarts druk wanneer lug in die longe getrek word en in 'n ontspanne posisie na bo in 'n halfmaanvorm terugkeer wanneer die asem uitgeblaas word.

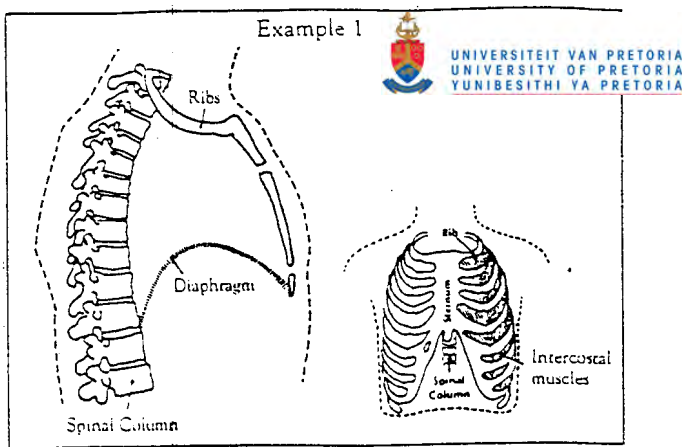
Die afwaartse druk van die diafragma is 'n aksie wat deur die speler beheer kan word, en is dus 'n willekeurige aksie. Die fase van ontspanning kan egter nie beheer word nie omdat dit 'n onwillekeurige aksie is. Die enigste mate van beheer wat 'n speler hieroor kan uitoefen is om die fase van ontspanning uit te stel, soos wanneer die asem vir 'n rukkie ingehou word.

Wanneer die diafragma afwaarts gedruk word, veroorsaak dit dat die onderste ribbes, met ander woorde die ribbes wat nie aan die borsbeen geheg is nie, op en uitwaarts beweeg en dit laat die lugdruk binne-in die longe verminder. Omdat die lugdruk op hierdie stadium buite die liggaam hoër is as binne-in die longe, word lug in die longe ingetrek deur as't ware 'n vakuum in die longe te skep (Toff 1985:82-83).

Volgens Malan (1987:9) is die afwaartse beweging van die diafragma tydens gewone spraak maar ongeveer een kwart van die potensiele maksimum rekafstand (ongeveer ses tot sewe sentimeter), en die doelwit van 'n blaasinstrumentalis behoort daarop gerig te wees om hierdie rekafstand maksimaal te benut. Dan sal dit moontlik word om die volle longkapasiteit te gebruik, wat tot gevolg kan hê dat 'n speler 'n beter asemhalingstegniek en dus meer beheer oor toonproduksie sal kultiveer.

Falk (1989:22) se eenvoudige opsomming van die fisiologiese proses van inaseming kan baie bydra tot beter begrip en dus meer effektiewe inaseming:

If as well as expanding our chests we also think of allowing the belly wall to be passively pushed outwards as we actively push our diaphragm dome down on to our guts, then we increase the descent of the dome - and we inhale more air; and so our long notes can be longer.



Uit Kelly 1997:14.

Die werking van die diafragma kan duidelik gevoel word tydens 'n hoës, nies of lag. 'n Ander metode is om die leerling vinnige, kort asemteugies te laat neem deur soos 'n hondjie te hyg. Hier moet egter genoem word dat die diafragma nie alleen verantwoordelik is vir inaseming nie, en dat die respiratoriese borskas- en tussenribspiere ook deelneem, alhoewel in 'n sekondêre rol.

Galway (1982:71-73) se benadering tot die proses van asemhaling is baie prakties georiënteerd. Hy verduidelik sonder onnodige tegniese detail en met behulp van demonstrasies aan 'n nuwe, jong speler die betrokke liggaamsdele wat 'n rol speel by asemhaling, veral sodat die kind kan voel hoe die diafragma werk en om te demonstreer dat die longe aan die voorkant sowel as aan die agterkant van die torso uitsit by inaseming:

First, lie on your back on the floor, tuck your hands under your waist a little, and get the person helping you to put a hand firmly just above your waist, where the rib-cage curves to right and left. Now take a deep slow breath. Note that the expansion shifts the heavy hand pressing down on you while at the same time your fingers can feel it at the back. This is the diaphragm in operation.

Next, still on the floor, roll over to your front, your arms disposed alongside. This time your helper should put his hand at the top of your back at the level of the shoulderblades. Again a long slow breath. Again you will feel the expansion pressing against the restraining hand.

This experiment is intended to demonstrate that the lungs operate at the back as well as at the front, and much higher up the back than you may have supposed.

Soldan (1986:46-47) se benadering is meer geskik vir 'n ouer kind, en dus gepas vir die ouderdomsgroep van hierdie studie. Hy noem dat daar drie fases vir die proses van inaseming is:

- Die maagarea ontspan en word afwaarts gestoot as gevolg van die diafragma wat daal;
- Die maagspiere vergroot om die middelrif en rugarea terwyl die maag self verstewig om sodoende aan die speler 'n gevoel van fermheid om die middelrif te gee; en
- Die borskas vergroot terwyl die ribbekas tot volle kapasiteit uitsit.

Volgens Soldan gebeur hierdie drie fases feitlik gelyktydig, maar die volgorde daarvan moet akkuraat gehou word. Dan sal inaseming van onder af (vanaf die maagarea) na bo plaasvind en die longe sodoende vinnig en meer effektief gevul word.

Dit is egter belangrik om te beseef dat die aksie van inaseming gewoonlik, wanneer die leerling nie fluitspeel nie, 'n outomatiese handeling is en nie deur die bewuste denke beheer word nie. Die beheer van die respiratoriese spiere gebeur in die onderbewussyn, en verduideliking van die fisiologiese werking hiervan moet nie die natuurlike en ontspanne aard hiervan versteur nie. "It is so simple. If you want a lot of breath, just take a lot of air. With students a teacher should always try for the simple answers that bring out the proper motor response" (Kelly 1997:17). 'n Leerling moet nie verwar word met te veel fisiologiese feite nie, maar moet ook nie vae opdragte soos 'ondersteun die lug met die diafragma' ontvang nie. Beide tutor en onderwyser moet poog om die korrekte feite duidelik en eenvoudig deur te gee.

3.2.3.3 Postuur

Die natuurlikste posisie vir korrekte asemhaling is 'n horisontale posisie, met ander woorde wanneer 'n leerling plat op sy of haar rug lê. Hierdie posisie laat die liggaam heeltemal ontspan, en asemhaling vind plaas sonder posturele probleme soos skouers wat lig. Wanneer 'n leerling regop staan, moet daar gepoog word om hierdie ontspanne aard van inaseming te reproduseer. Een manier om dit te doen is om die speler regop teen 'n muur te laat staan, met hakke, knieë, skouers en agterkop wat teen die muur druk. Sodoende word inaseming ook op 'n natuurlike wyse gedoen omdat dit baie moeilik is om die skouers op te trek terwyl dit agter teen die muur vasdruk.

'n Stywe postuur kan inaseming verhinder. Die beginnerleerling moet dus gelei word om die volgende te vermy (Soldan 1986:48):

- Skouers wat lig;

- Maagspiere wat intrek;
- Borskas wat vorentoe druk; en
- Kop wat ver agtertoe stoot.

Pauw (1998:4) meen dat: "A relaxed but controlled posture is best for playing the flute. An emphasis on length of breath, freedom of movement and release from too much tension allows for stillness, calmness, centredness, rootedness". Die lug moet die longe op so 'n wyse vul dat dit die torso sywaarts, vorentoe en agtertoe laat vergroot sonder dat die skouers na boontoe lig. Ongelukkig is die posisie waarin die fluit gehou word, naamlik sywaarts, juis bevorderlik vir 'n speler om sy skouers te lig, en hierdie neiging moet vanaf die aanvang van fluitlesse uitgeskakel word. Wye (1984a:5) gee vyf redes waarom stywe, optrekte skouers nadelig is:

- Die lig van skouers skep spanning in die keel; wat kan aanleiding gee tot
- 'n Gespanne, oppervlakkige keelvibrato, of die sogenaamde "nannygoat vibrato". Hierdie soort keelvibrato lei weer op sy beurt na
- Keelklanke of steungeluide wat vanaf die stembande kom;
- Die lig van die skouers tydens inaseming maak dit moeilik om die uitstoot van lug uit die longe te beheer; en
- Hierdie posisie is ook in konflik met die korrekte wyse om die mond en keelholtes te gebruik sodat die fluittoon behoorlik ontwikkel kan word.

3.2.4 Suspensie

Die suspensie, of terughou van die lug in die longe voordat dit uitgeblaas word, is die kortste stap van die drie - gewoonlik maar 'n gedeelte van 'n sekonde, maar tog baie belangrik omdat dit die speler kans bied om voor te berei vir die beheer van die lugstroom tydens uitaseming. Hierdie kort suspensie van lug bring, volgens Toff (1985:82), die spiere wat nodig is om die toon te onderhou in posisie.

Die manier om dit te doen is baie eenvoudig en moet geen ekstra spanning in die torso of keel tot gevolg hê nie: hou bloot die vol posisie van die longe vir 'n oomblik terwyl die torso en keel hul oop en ontspanne posisie behou. Wanneer 'n speler sy asem te

gou na inaseming uitblaas om 'n toon op die fluit te produseer, mag dit lei tot hiperventilering en duiseligheid, asook 'n toon wat asemrig en aanvanklik te hoog is. Die toon sal waarskynlik resonansie en volume verloor, en ook algaande ten opsigte van toonhoogte verlaag (Toff 1985:82). Kortom - die speler sal waarskynlik min beheer oor die volume lug wat uitgeblaas word hê terwyl die kwaliteit sowel as die intonasie van die toon nadelig beïnvloed kan word.

Bouhuys (in Kelly 1997:15) beskryf die isometriese fermheid wat nodig is vir hierdie stadium van asemhaling as volg:

[A]fter breathing in as far as possible, we must use considerable inspiratory force to keep the air from going out with a sigh. [...] You have to brake the exhaling, using inspratory muscles to hold back, to keep the chest volume from decreasing too rapidly because of its own elasticity.

Daar is wel verskillende menings oor hierdie aspek van asemhaling. Wion (1998b:2) meen dat die suspensie van asem die toonkwaliteit en spel inhibeer, veral wanneer die asem te lank ingehou word. Hy is een van die spelers wat verkies om direk aan te gaan met uitasem/speel nadat daar ingeasem is. Galway (1982:74) stel 'n variasie voor - nadat die longe bykans volledig met lug gevul is, word dit vir 'n oomblik ingehou. Daarna word nog 'n laaste klein hoeveelheid lug ingeasem net voordat die speler begin speel. Op hierdie manier, voel hy, word die longe tot kapasiteit gevul en is 'n beter beheer oor die lugstroom moontlik.

Die skrywer is egter van mening dat die suspensie van lug meer voordele as nadele inhou. Hoërskoolleerlinge is geneig om aan die begin van fluitlesse te veel asem oor die mondopening van die fluit te blaas. Hierdie neiging kan waarskynlik toegeskryf word aan die hoër mate van fisiese volwassenheid (dit is vir 'n ouer kind makliker om 'n groter volume lug uit te blaas as vir 'n jong kind), asook die feit dat nuweling-fluitspelers 'n sterk fluittoon onwillekeurig aan 'n sterk lugstroom verbind. Hierdie neiging lei tot 'n toon wat blaserig, ongefokus, rof en swak geïntoneer is. Wanneer hulle geleer word om die asem vir 'n oomblik in te hou voordat dit uitgeblaas word, word dit makliker om die lugstroom te beheer wanneer dit uitgeblaas word, sodat die noot wat daarna volg 'n beter kwaliteit het. Sorg moet net gedra word dat hierdie suspensie van asem nie onnodige spanning in die keel en skouerarea tot gevolg het nie.

Hierdie derde stap is normaalweg die passiewe deel van gewone asemhaling - asem word bloot uit die longe gelaat sodat die volgende vars asemteug ingeneem kan word. Dit is definitief nie die geval vir blaasinstrumentalste nie; hierdie stap is intendeel een van die determinante vir toonbeheer en verg heelwat inspanning en beplanning van die speler.

Debost (1993a:4) meen dat 'n beginner aanvanklik meer aandag moet gee aan die uitblaas van die lug as aan die inaseming daarvan, en dat nuwe spelers nie te veel lug op 'n slag moet inasem nie. Juis omdat 'n nuwe asemhalingstegniek aangeleer word wanneer 'n blaasinstrument aangepak word, moet die student aanvanklik net genoeg lug inneem om note van ongeveer een tot twee sekondes te kan speel. Sodra daar 'n groter mate van beheer oor hierdie aspek van asemhaling is, kan die leerling aangemoedig word om die lengte van sy note te rek.

3.2.5.1 Uitaseming en die diafragma

Die normale voorskrif aan studente is om die diafragma te gebruik om die lugstroom te ondersteun. Die vraag wat ontstaan is of dit wel moontlik is, en of dit goeie raad is. Toff (1985:83) meen dat dit tog goeie raad is, maar dat die leerling presies moet weet wat hierdie voorskrif beteken omdat die diafragma nie kan meehelp om lug uit die longe te stoot nie.

As die diafragma dan nie aktief betrokke is by die beheer van die lugstroom wanneer dit uitgeblaas word nie, is dit dan enigsins moontlik om die lugstroom te ondersteun? *Hoe* moet 'n speler dan die bewegende lugkolom beheer?

Debost (1996d:4) stel 'n ander perspektief voor wanneer daar sprake is van die ondersteuning van die lugstroom tydens uitaseming. Hy verwys na die term "appogic", wat deur sangers gebruik word om die interne balans van die maag - en borsspiere wat betrokke is by uitaseming en toonproduksie te beskryf. Hierdie is 'n balans wat deur ewewig tussen die ondersteuning van die maag en tussenribspiere en die beheer van die vloei van die lugstroom bereik word. Toff noem hierdie balans 'n isometriese spanning tussen die diafragma en die abdominale spiere wat dan die spoed en druk van die lugstroom kan beheer (Toff 1985:83).

Voordat die beginsel van ondersteuning bespreek word, is dit eers nodig om te onderskei tussen twee terme wat gereeld met mekaar verwar word, naamlik *ondersteuning* van die lugkolom en *beheer* van die lugkolom, of in ander woorde - ondersteuning en asembeheer.

Die ondersteuning van die lugkolom impliseer 'n mate van spanning - beide vanaf die abdominale spiere wat die druk voorsien, en isometriese spanning in die ribbekas, wat voorkom dat die longe vanweë hul eie elastisiteit te gou platval en dus die lug te vinnig uitstoot. Coelho (1995:26) beskryf die verhouding tussen diafragma, abdominale spiere en die druk wat nodig is om die lugkolom te ondersteun soos volg: "The diaphragm does nothing to expel the air or increase the pressure as the flutist blows, nor can the diaphragm give a kick to change the pressure in the lower part of the lungs. The abdominal muscles do this [...]. The abdominal muscles are the sole source of pressure."

Ondersteuning in hierdie konteks sal dus inhou dat die abdominale spiere en die tussenribspiere 'n interne balans sal handhaaf - die abdominale spiere verskaf die druk wat die lugstroom uitstuur, terwyl die tussenribspiere die ongekontroleerde vloeï daarvan beheer.

Hierdie isometriese spanning is net moontlik wanneer daar voldoende lug in die longe ingeneem is, en hieroor sê Cugell (in Kelly 1997:15) dat die speler se beheer oor die lugvloei en die gepaardgaande mate van ondersteuning wat moontlik is, deur die druk-volume verhouding van die borskas beperk word. Wanneer die longe vol lug is, is die druk wat op die lugstroom uitgeoefen word op sy grootste, en is die bewustelike sametrekking van die respiratoriese spiere ook maksimaal benutbaar. Wanneer die volume van die longe afneem, met ander woorde wanneer daar minder asem in die longe is, neem die druk binne-in die longe ook af en moet die respiratoriese en abdominale spiere meer saamtrek om die lugstroom onder druk te hou.

Wanneer die lugstroom dan voldoende *ondersteun* word, is dit moontlik om die lugstroom met die embouchure te *beheer*. Beide hierdie elemente is nodig om aan die ontwikkeling van 'n bevredigende toon te werk. Menige leerlinge is geneig om te veel op die embouchure staat te maak vir die beheer van die lugstroom, maar omdat die

in asemingskomponent en die ondersteuning van die lugstroom nie voldoende benut is nie, kan dit maklik veroorsaak dat 'n toon dun en yl in kwaliteit is.

Heelwat praktiese voorbeelde word deur Debost (1998:4) gegee om die werking van die abdominale spiere wat die basis vorm vir ondersteuning te illustreer, en die praktiese aard van hierdie voorbeelde maak dit baie bruikbaar vir onderrig aan hoërskoolleerlinge. Volgens is dit aanvanklik vir 'n fluitspeler moeilik om die abdominale spiere saam te trek terwyl hy fluitspeel, maar dit word makliker gemaak deur die ophang van 'n swaar tas na te boots - druk die liggaam boontoe met die beenspieren en 'n reguit rug. Op hierdie manier word die maagspiere effektief verstewig. Ander maniere is om die leerlinge te vra om van die grond af na boontoe te blaas, deur die grond onder die voete te voel of om te poog om die grond weg te druk.

Westcott (1998:1) beskryf die rol wat 'n speler se bene en onderlyf, met ander woorde vanaf die heupe ondertoe, in die ondersteuning van die lugkolom speel, en sê dat 'n speler die meeste van sy gewig na die voorste deel van die voete moet verplaas. Dit help ook om die knieë effens te buig en nie met die torso agtertoe te leun nie, omdat dit die abdominale spiere sal styf maak en dus 'n potensiële diep asemhaling sal beperk. Dit is, volgens hom, moontlik "[...] to be well grounded from the hips down and very relaxed and free from the hips up. A similar feeling of 'readiness' you feel when you are about to receive a serve when playing tennis."

Uit die voorafgaande kan dus met veiligheid afgelei word dat daar 'n goeie mate van isometriese spanning in die spiere van die bene, diafragma en ander respiratoriese spiere teenwoordig moet wees voordat effektiewe beheer van die lugstroom moontlik is.

Dit stem ooreen met wat Bouhuys sê (in Kelly 1997:15) oor samewerking van die spiere wat by in- en uitaseming betrokke is:

Push with expiratory muscles to move the air out at the same slow rate
Breathe in very deeply, and let the air out very slowly. You have to
"brake" your exhaling, using inspiratory muscles to hold back, to keep the
chest volume from decreasing too rapidly because of its own elasticity.
When you continue, you reach a point where you are relaxed. Now
continue to breathe out slowly, and you find that you now have to.

Jacobs, soos aangehaal deur Kelly, maan egter dat onderwysers versigtig moet wees om nie aan hulle leerlinge die gedagte oor te dra dat die lugstroom met behulp van

spanning van die spiere beheer moet word nie. Die spiere moet nie saamgetrek word om ondersteuning te probeer verskaf nie, maar ondersteuning moet geskep deurdat die lugstroom deurentyd uitgeblaas word. Hy stel voor dat daar meer met die idee van lug wat geblaas word as met lugdruk gewerk word, omdat klank deur middel van 'n bewegende lugstroom geskep word. "[A]n instructor is never going to get his idea across by telling students to push with this muscle or that muscle. I get them to blow " (Kelly 1997:18).

Hy stel voor dat studente gelei word om die fenomeen van 'n bewegende lugstroom aan hul eie liggaam, weg van die fluit, te ervaar. Die metodes wat hy gebruik sluit onder andere in om ballonne op te blaas of vuurhoutjies uit te blaas, sodat lug nie as 'n statiese entiteit nie, maar as 'n bewegende geheel beleef kan word. Oefeninge wat deur ander spelers gebruik word sluit ook in om 'n stukkie papier met behulp van die lugstroom teen die muur vas te blaas, of om 'n kers se vlam skeef te blaas sonder om die vlam te doof. Al hierdie oefeninge het dieselfde einddoel in gedagte, naamlik om by die voornemende speler 'n idee te vestig van die lugstroom as bewegende fenomeen.

Debost gee 'n praktiese illustrasie van hierdie bewegende lugstroom wanneer hy skryf dat dit vergelyk kan word met die asem wat gebruik word om 'n lepel met warm kos af te koel, of om al die kerse op 'n verjaardagkoek uit te blaas (1993a:2). Hierdie twee illustrasies is eenvoudig en sal maklik deur 'n jong beginner verstaan kan word.

3.2.6 Probleme by beginners

Een van die belangrikste tegnieke wat beginner fluitspelers moet aanleer, is om te leer om die regte hoeveelheid lug teen die regte hoek uit te blaas sodat 'n bevredigende toon verkry kan word. Die neiging is om aan die begin te veel asem te gebruik, wat dan tot 'n asemrige en geforseerde toon lei.

Duiseligheid is ook 'n algemene newe-effek aan die begin omdat leerlinge eerstens nie gewoond is daaraan om so 'n volume lug uit te blaas nie en tweedens omdat die leerling te hard probeer blaas. Dit is wel so dat die fluit heelwat meer lug gebruik as ander houtblaasinstrumente vanweë die afwesigheid van 'n weerstand in die vorm van 'n riet, maar heelwat leerlinge oorskakel die hoeveelheid lug wat uiteindelik nodig is vir 'n basiese goeie toon. Dit is belangrik om 'n leerling te stop wanneer duiseligheid intree. Verder sal ondervinding en die leiding van die onderwyser aan 'n nuwe speler leer dat

dit nie nodig is om baie hard te blaas om 'n goeie toon te verkry nie, maar dat 'n gefokusde toon met redelik min asem voortgebring kan word.

Beginnerstudente ondervind dikwels dat hulle nie oor genoeg asem beskik om 'n frase klaar te speel voordat die volgende asemteug ingeneem moet word nie. Hieroor kan die volgende kommentaar gelewer word, veral in die lig van die voorafgaande studie oor asemhaling:

- Wanneer 'n speler nie die inasemingskomponent van die asemhalingstegniek voldoende benut nie, sal dit beteken dat daar nie genoeg asem in die onderste gedeelte van die longe ingetrek is nie. "If you always make an effort to fill the base of the lungs first, the rest of the breathing process will almost look after itself" (Soldan 1986:50). Juis omdat die leerling nie diep genoeg ingeasem het sodat hy die longe van onder af kan vul nie en dus oppervlakkig ingeasem het, sal dit logies volg dat die asemkapasiteit nie voldoende sal wees om 'n frase gemaklik te kan deurspeel nie;
- Die ouderdom en fisiese bou van 'n speler speel gewoonlik 'n rol by die volume lug wat ingeneem en beheer kan word. So sal 'n sesjarige kind heelwat minder lug op 'n keer kan inneem as 'n veertienjarige leerling, en 'n kind wat fisiek groter is sal dit ook gewoonlik makliker vind om 'n groot volume lug in te neem. "Small children cannot possibly breathe in the same way as professional flute players" (Galway 1982:74). 'n Baie jong speler sal dus noodwendig meer dikwels 'n frase moet onderbreek as 'n meer ervare speler, en hier is die leiding van 'n onderwyser nodig om musikaal-verantwoordbare besluite te neem;
- Liggaamshouding en die mate van spanning in die keel, skouers en arms is ook bepalend - 'n onnatuurlike postuur met opgetrekte skouers, arms wat teen die lyf gedruk word en 'n stywe keelholte sal die volume lug wat ingeasem kan word beperk. Jong kinders is geneig om die hele bolyf op te trek wanneer 'n 'groot' asem ingeneem word, maar wanneer dit gebeur kan die diafragma nie effektief funksioneer om genoeg asem in te trek nie. So 'n postuur is vermoeiend en Soldan (1986:48) noem dat 'n kind wat op hierdie manier ingeasem het, net in staat sal wees om kort frases te speel. Die resulterende toonkwaliteit is ook dun en geforseerd (Debost 1997a:4). Galway (1982:74) noem ook dat 'n jong speler beter

asembeheer sal hê wanneer hy staan en speel omdat die longkapasiteit dan groter is;

- Die korrekte liggaamshouding, wat vroeër onder 3.2.3 in hierdie hoofstuk bespreek is, is ook mede-behulpsaam in die maksimale benutting van inseming;
- Die grootte van die embouchure bepaal ook die hoeveelheid lug wat uitgeblaas word - wanneer die embouchure opening te groot is, mors die beginner as't ware sy asem omdat 'n onnodige hoeveelheid lug oor die mondopening gestuur word. So 'n groot hoeveelheid lug beteken dat die lugkolom te 'dik' is, en al die lug kan nie effektief teen die oorkantste rand van die lipplaat gefokus word nie. Twee dinge gebeur dan, naamlik onvoldoende beheer oor frases vanweë 'n asemtekort en 'n asemrige toon;
- Wanneer 'n leerling voel dat daar min lug in sy longe oor is, is dit essensieel dat hy nie poog om die oorblywende lug met behulp van 'n gespanne keel uit te stoot nie. Deur die keelspiere saam te trek word net die teenoorgestelde bereik, naamlik dat die lugstroom eerder teruggehou word as om dit te laat uitvloeï (Toff 1985:83). Dit sal ook 'n invloed hê op die toonkwaliteit, wat grof en geforseerd sal klink (Debost 1997a:4). Een oplossing vir hierdie neiging is om 'n gaap te simuleer omdat dit aan 'n leerling die korrekte fisiese gewoontes illustreer, naamlik 'n oop keel, skouers wat ontspan en maagspiere wat nie die invloed van lug beperk nie;
- Toff noem dat die suspensie, of momentele terughou van die lugstroom voordat dit uitgeblaas word, deurslaggewend is ter voorbereiding van die uitasemingsproses. Deur die lugstroom nie onmiddelik uit te blaas nie, verkry die speler beheer oor die respiratoriese spiere en is hy beter daartoe in staat om 'n langer frase te beheer (1985:82);
- Die mate van fisieke fiksheid speel 'n belangrike rol by die asemkapasiteit van enige fluitspeler. Iemand wat heelwat aerobiese oefeninge soos draf en swem doen het 'n fisiese voorsprong bo sy maats wat fisiek onaktief is. Swem is in 'n sin die ideale aanvullende aerobiese oefening omdat dit ook, soos fluitspel, vereis dat asemhaling ritmies gesinchroniseer word met ander fisiese bewegings (Toff 1985:83).

3.2.7 Musikale riglyne

Juis omdat jong en beginner fluitspelers selde 'n normale frase in een asem kan deurspeel en gewoonlik ekstra asem nodig het, is die leiding van 'n onderwyser nodig om musikaal-verantwoordbare asembreuke te kan maak. Asemhaling en frasering is baie nou aan mekaar verwant, veral wanneer blaasinstrumente ter sprake is. Krell (1973:55) sê dan ook in hierdie verband: "All music must breathe. A resourceful wind player will so plan his necessary breathing points that they work to his advantage in punctuating his musical line." Hierdie asemhalingsbreuke moet versigtig beplan word omdat: "Each time you draw breath in mid-phrase you interrupt the music, you silence it, you catch it by the throat and stifle it" (Galway 1982:75). Dit sal dus musikaal baie onverantwoordelik wees om 'n leerling toe te laat om na willekeur 'n frase ter wille van asemgrepe te onderbreek.

'n Diepte studie oor frasering lê buite die veld van hierdie navorsing, maar relevante opmerkings oor frasering binne die konteks van 'n toepaslike tutor moet tog gemaak word, aangesien so 'n tutor aan beide onderwyser en leerling duidelike leiding moet gee oor basiese fraserings- en asemhalingsbeginsels. Op die vlak van 'n beginner tot intermediêre fluitspeler kan die leerling heelwat baat deur 'n paar eenvoudige riglyne oor die musikale lyn en asemhaling in gedagte te hou:

- Een van die beginsels wat van die begin af aangeleer moet word, is om selde aan die einde van 'n maat, met ander woorde by 'n maatlyn, asem te haal nie. Hierdie neiging is by te veel nuwe fluitspelers teenwoordig, en word ten sterkste afgeraai. Frases eindig gewoonlik *nie* op 'n maatlyn nie. Soos met alle reëls is daar egter uitsonderings en leerlinge moet aangemoedig word om hierdie aspek van hul spel musikaal te benader en onder leiding van die onderwyser te luister waar die frase waarmee hulle besig is eindig;
- Gepunteerde of oorgebinde nootwaardes bied gewoonlik die ideale geleentheid om 'n asembrøk te maak. 'n Korrekte en oortuigende musikale breuk kan as 'n reël in die plek van die oorgebinde noot of op die plek waar die punt genoteer is, gemaak word, byvoorbeeld:



- 'n Goeie riglyn om te volg is om net voor of net na die maatlyn asem te skep. Op hierdie wyse word 'n opmaat in die klein binne-in die frase geskep. Veral wanneer die frases van die werk wat instudeer word heelwat opmate bevat, is dit musikaal verantwoordbaar om 'n ekstra asembreuk binne-in 'n frase as nog 'n opmaat te behandel. In musiek waarvan die frases oorwegend op hierdie wyse geskryf is, sal lang frases wat buite die leerling se bereik is op hierdie manier onderbreek kan word, byvoorbeeld:



Hierdie opsie moet met musikale verantwoordelikheid uitgevoer word en weereens is dit van deurslaggewende belang dat die leerling onder leiding van die onderwyser na die musikale inhoud van die frase sal luister om te besluit of die asembreuk nie inbreuk sal maak op die vloei van die musiek nie.

- 'n Ander moontlikheid wat, musikaal gesproke baie meer aanvaarbaar is as om aan die einde van 'n maat 'n asembreuk te neem, is om net na die eerste noot van die maatlyn asem te haal. Wanneer die musikale inhoud sodanig is dat die momentum van die frase oor die maatlyn vloei, kan 'n asembreuke soortgelyk aan hierdie voorbeeld werk:



Ten slotte moet 'n nuweling fluitspeler leer en ervaar dat asemhaling en asembreuke altyd ondergeskik is aan die musikale inhoud van die frase. Die analogie met 'n sin wat kommas en punte bevat is gewoonlik 'n effektiewe manier om die vorm van 'n frase te verduidelik, en die leerling kan selfs aangemoedig word om die 'kommas' en 'punte' in die musikale sin te soek.

'n Effektiewe manier om die natuurlike musikaliteit na vore te bring, is om die leerling eers die frase, of gedeelte daarvan, te laat sing, omdat dit hom in staat stel om die musiek ongehinderd en sonder die fluit te ervaar. Die meeste leerlinge sal dan in staat wees om die logiese asembreuke self te kan bepaal. Een van die redes hiervoor is die feit dat onseker vingerwerk dikwels die oorsaak vir onmusikale frasering of beperkte asemkapasiteit is. Die kwessie van toonbeheer is ook 'n verdere struikelblok in die pad na sinvolle frasering, veral omdat die leerling gewoonlik meer gemoeid is met die produksie van 'n aanvaarbare toon op die fluit as met musikale frasering. Wanneer dieselfde frase dan sonder hierdie tegniese struikelblokke ervaar kan word, tree die natuurlike musikaliteit meer geredelik na vore.

Dit is altyd belangrik om te onthou dat asembreuke wat in die loop van 'n frase geneem word, nooit die momentum van die musiek tot stilstand moet laat kom nie. Die leiding en oordeel van 'n onderwyser is, wat musikale besluite betref, hier onontbeerlik.

3.2.8 Asemhalingsoefeninge

Daar is 'n rykdom van geskikte oefeninge wat deur onderwysers aan hul fluitleerlinge voorgeskryf kan word om asemkapasiteit en asembeheer te verbeter. Die beginsel is tweevoudig, naamlik om asemkapasiteit te verbeter, en om aan 'n leerling te leer dat toon deur middel van bewegende lug geskep word. Galway meen dat gereelde asemhalingsoefeninge wat spesifiek op fluitspel gerig is, ten doel moet hê om drie aspekte van asembeheer te ontwikkel, naamlik die hoeveelheid lug wat tot 'n speler se beskikking is, sy beheer oor daardie lug en die ekonomiese aanwending daarvan (1982:73).

Heelwat tyd moet deurentyd aan die verwerwing van 'n voldoende asemhalingstegniek spandeer word, maar dit is gewoonlik die een gebied wat maklik verwaarloos word juis omdat asemhaling beskou word as 'n vaardigheid wat vanself sal ontwikkel. Coelho (1994:24) waarsku egter dat hierdie aspek van fluittegniek gereelde en toegespitste aandag moet kry: "Most players practise scales and arpeggios and neglect breathing exercises."

Eerstens word dit sterk aanbeveel dat 'n fluitspeler van watter standaard ookal fisiek taamlik fiks is, omdat die hele liggaam, vanaf die voete tot by die vingerpunte en lugweë by fluitspel betrokke is.

Hier volg 'n lys met voorstelle vir maklike asemhalingsoefeninge wat gereeld deur 'n fluitspeler van beginner tot intermediêre vlak gedoen kan word. Dit is nie moontlik om al die oefeninge gelyktydig te doen nie, en die onderwyser behoort gepaste oefeninge uit te soek wat by die ouderdom en vlak van vordering van die leerling sal pas. Goeie resultate kan behaal word deur elke dag se oefensessie met 'n paar minute se asemhalingsoefeninge in te lei:

- Toff (1985:84) stel voor dat 'n speler by 'n eenvoudige oefening begin, naamlik deur bloot korrek asem te haal terwyl hy staan. Hiervoor moet die leerling stadig deur sy mond inasem terwyl die middelrif doelbewus vergroot word. Uitaseming word ook stadig en deur 'n oop mond gedoen. Plaas die hande met die palms na onder teen die middellyf sodat die beweging van die ribbekas reg rondom gevoel kan word. Wanneer hierdie tegniek onder beheer is, kan die frekwensie van in-en uitaseming geleidelik verhoog word totdat die asemhaling soortgelyk is aan vinnige hygbewegings.
- Nog 'n oefening om die longkapasiteit te vergroot en om 'n leerling te leer om nie te veel asem op 'n keer uit te blaas nie, is om hom teen die muur te laat staan terwyl die hakke, heupe, skouers en agterkop teen die muur raak. Wys die leerling daarop dat die lyn van die fluit met die skouers tydelik verkeerd is, maar dat dit weer sal reggestel word wanneer hy normaalweg gaan speel. Asem dan stadig vir vier tellings in, hou die asem vir vier tellings (moenie skouers hier optrek nie) en blaas stadig vir vier tellings uit. Soos wat die asembeheer verbeter, kan die periodes geleidelik na meer tellings elk verleng word.

Hierdie oefening kan beide met en sonder die fluit gedoen word, met ander woorde deur bloot in en uit te asem, of deur die uitasemgedeelte met 'n maklike noot op die fluit te vervang. Die posisie teen die muur verhoed dat daar oppervlakkig asemgehaal word, en is bevorderlik vir die benutting van die diafragma en abdominale spiere omdat die skouerbeweging beperk word.

- Clardy (1994:18) meen dat fluitspelers eers die liggaam, longe en gedagtes sonder die fluit moet opwarm voordat hulle speel, en sy stel die volgende oefening voor: buig vanaf die heupe ondertoe terwyl die kop ontspanne bly. Blaas dan al die lug in die longe met 'n sterk stoot uit terwyl die hande net onder die middel gehou word. Asem dan diep in en voel hoedat die middelrif groter word en weer in omtrek

verminder terwyl die asem uitgeblaas word. Herhaal hierdie proses nog twee tot drie keer, en hou die asem die laaste keer terug terwyl daar stadig orentgekom word. Nou behoort die leerling ontspanne te voel en gereed om te begin speel.

- 'n Goeie metode om 'n leerling te leer om vanaf die basis van die longe, met ander woorde vanaf die abdominale spiere en diafragma in te asem, is om met die elmboë op die knieë te sit. Die ken word deur die handpalms ondersteun en die leerling moet dan stadig en diep inasem. Hierdie posisie is juis die teenoorgestelde van wat gewoonlik as 'n goeie postuur vir fluitspel beskou word, maar omdat die abdominale spiere op hierdie manier beperk word, dwing dit die speler om diep en wyd asem te haal juis omdat die longe toegeknypt word. Inaseming sal in hierdie oefening veroorsaak dat die middelrif sigbaar sal uitsit (Toff 1985:84), en dat die rug ook groter sal word sodat die volle longkapasiteit benut word (Soldan 1986:53).
- Soldan stel nog 'n ander variasie op hierdie oefening voor. Hy vra dat die leerling met voete uitmekaar en die hande onder die knieë sal staan. Wanneer daar op hierdie manier ingeasem word, sal die leerling voel dat die rug groter word, met ander woorde dat die longe en ribbekas ook aan die agterkant van die liggaam aktief uitsit (Soldan 1986:53).
- Wye (1985e:8) meen dat die mate van uitsetting van die tussenribspiere 'n groot invloed op 'n speler se longkapasiteit het, en dat die mate van uitsetting en sametrekking van die ribbekas geleidelik vergroot moet word. Die rede hiervoor is dat die ribbekas, en veral die tussenribspiere, die kapasiteit van die longe beperk. Hy stel die volgende oefening voor om die elasticiteit van die tussenribspiere en dus die longkapasiteit te verhoog.

Met die hande op die heupe moet al die lug in die longe uitgeblaas word. Daar moet so min lug oorbly dat dit ongemaklik voel. Vra iemand om die eerste lesing, met ander woorde die omvang van die borsholte net onder die armholtes, te neem. Vul nou die maagholte van onder af met lug terwyl die ribbes so ver as moontlik uitsit. Die tweede lesing word geneem met soveel lug as moontlik in die longe. Die verskil tussen hierdie twee lesings is die mate van uitsetting, en hierdie oogmerk is om hierdie kapasiteit geleidelik uit te brei. Volgens Wye is die gemiddelde mate vir 'n beginner ongeveer 2,5 tot 5 sentimeter, maar met daaglikse oefening behoort hierdie kapasiteit omtrent binne 'n jaar tot agtien maande te verdubbel.

Hy stel voor dat hierdie diagram gebruik word om maandelikse resultate neer te skryf:

Maand Jaar Uitsetting

Januarie

Februarie

Maart

April

ensovoorts.

(diagram in Wye 1985e:8)

- Nog 'n oefening om die uitsetting van die middelrif tydens inaseming in te oefen, hou in dat die handpalm ongeveer twee sentimeter vanaf die maag gehou word. Wanneer asem stadig in die longe getrek word, moet die maag tot teenaan die handpalm strek. Deur weer stadig uit te asem, keer die maagwand terug na die oorspronklike posisie (Toff 1985: 84).
- Om die uitsetting van die sye tydens inaseming te voel, kan die leerling met die handpalms teen die sye staan. Diep en stadige inaseming deur die mond moet veroorsaak dat die handpalms na buite gedruk word.
- Die spiere wat betrokke is by die ondersteuning van die lugstroom word versterk deur die volgende oefening: plaas duime en vingers om die heupe. Haal stadig deur die mond of neus asem en stoot dan die asem met 'n suisgeluid uit. Hierdie suis beheer die uitblaas van lug deurdat dit keer dat die lugstroom te gou na buite sal ontsnap, en vereis dat die abdominale spiere voldoende ondersteuning moet bied (Toff 1985: 84).
- 'n Kersvlam wat ongeveer 'n halwe meter vanaf die speler op skouerhoogte staan, kan gebruik word om asembeheer vir lang frases te ontwikkel. Die leerling word gevra om op so 'n manier na die vlam van die kers te blaas dat die vlam sal flikker sonder dat dit sal uitdoof of stilstaan.
- Daaglikse langnoot oefeninge kan ook op 'n baie effektiewe manier gebruik word om longkapasiteit te vergroot. Kies 'n enkele noot in die middelregister en speel dit

met 'n goeie toon. Meet dan die lengte van die noot en probeer om dit algaande te verleng. Die maklikste manier om die toonlengte te meet is, volgens Toff, om die metronoom op 60 slae per minuut te stel (met ander woorde een slag per sekonde) en dan die aantal slae te tel. Op hierdie manier kan 'n leerling teen homself kompeteer en wanneer hy 'n geskrewe verslag van sy tye op datum hou, kan hy sy eie vordering op tasbare wyse meet (Toff 1985: 85).

- Nog oefeninge om die abdominale spiere te versterk is om 'n tafeltennisballetjie oor die vloer te blaas of om 'n stukkie papier teen die muur te hou deur middel van 'n goed-ondersteunde lugstroom (Stafford: 1998:1). Hierdie soort oefeninge, wat ook as deel van die Suzuki metode aangebied word, behoort veral byval te vind by jonger beginners omdat hulle die lugstroom as 'n bewegende entiteit wat in stand gehou moet word, kan ervaar. Juis omdat jong beginners dikwels sukkel om die spoed van die lugstroom vinnig genoeg te hou, behoort hierdie soort oefeninge effektief te wees om hierdie konsep tuis te bring.
- Wanneer 'n leerling sukkel om 'n frase deur te speel, help dit ook om hom dit te laat sing - sang laat die natuurlike asemhaling instinktief na vore tree en dit lei gewoonlik tot beter begrip van die hoeveelheid asem wat nodig is vir die betrokke frase (Goll-Wilson en Debost 1997:10).

3.2.9 Ten slotte

Die kuns van fluitspel is tot 'n groot mate gesetel in die kwaliteit van die toon wat op die instrument verkry kan word. Korrekte en effektiewe asemhaling is bloot een van die voertuie tot toonproduksie en nie 'n doel in sigself nie. In hierdie sin is asemhaling dan een van die voertuie vir musisering.

'n Leerling wat vanaf die eerste dag van sy fluitlesse deur middel van 'n toepaslike tutor in aanraking gekom het met die korrekte asemhalingstyl het, wat die beheer oor die lugstroom en dus die fluittoon betref, 'n groot voorsprong oor die leerling wat deur sy onderwyser gelos word om instinktief die regte asembeheer te probeer aanleer. Galway (1982:73) meen tereg dat: "Breathing for an extra special purpose is not learnt in a day. It is something you have to spend a lot of time working on." Hierdie voorsprong sal neerslag vind in die gehalte van die fluittoon, en dus ook in die hele proses van musiekskepping.

In die woorde van Debost (1997a:5):

Think more of the way you blow than about how you breathe. Breathing is the most natural activity: open the mouth and let the air in. Blowing is an art: air management produces music and expression, whereas breathing is often a dirty noise.

3.3 Liggaamshouding

Verkeerde gewoontes ten opsigte van liggaamshouding kan met verloop van tyd, selfs nadat 'n fluitspeler al 'n paar jaar met die instrument besig is, manifesteer in die vorm van fisiese ongemak en selfs pyn. Om hierdie rede is dit baie belangrik dat 'n beginner met die hulp van beide tutor en onderwyser voordurend bedag moet wees op die kultivering van 'n gemaklike en korrekte liggaamshouding.

3.3.1 Staan of sit?

Dit is vir 'n beginner beter om te staan en speel as om te sit, omdat die asemhaling meer effektief en natuurlik kan plaasvind in 'n regop liggaamsposisie as wanneer die lugpyp en longe toegeknyp en beperk word in 'n sittende posisie. "Standing offers the greatest ability to move large volumes of air in and out of the lungs" (Jacobs, aangehaal deur Kelly 1997:19). Westcott (1998:1) meen egter heeltemal tereg dat "sitting and standing can both be done poorly and adversely affect your playing potential." Dit is dus belangrik om 'n goeie staanhouding aan te leer.

Volgens Toff (1985:81) is daar 'n direkte verband tussen 'n liggaamshouding wat ideaal is vir onbelemmerde asemhaling en die voortbring van die beste moontlike toon. Beide longe en lugpyp moet oop gehou word sodat in- en uitaseming gemaklik en ontspanne kan plaasvind. Om hierdie rede word dit sterk vir 'n beginner aanbeveel om te staan en oefen, omdat dit moeiliker is om die lugweë oop te hou in 'n sittende posisie. 'n Goeie staanhouding verleen ook aan die abdominale spiere meer vryheid om groter volumes lug in die longe te trek.

Liggaamshouding sal noodwendig 'n speler se beheer oor sy fluit beïnvloed - 'n krom of skewe staanposisie kan mettertyd seer spiere en fisiese simptome soos nek-, skouer- en rugpyn tot gevolg hê, wat op sy beurt weer die manier waarop 'n speler sy fluit vashou, kan affekteer. Hierdie negatiewe gevolge vind gewoonlik by meer gevorderde

spelers neerslag in probleme soos 'n "blêrende bok" vibrato, 'n stywe keel, 'n onbevredigende toon en fisiese ongemak tydens voordrag (Wye 1988:12). Verder sal voortdurende ongemak of pyn mettertyd selfs die mees gemotiveerde student sku maak vir oefen, en hierdie ongemak kan gewoonlik teruggelei word na die manier waarop 'n speler staan en speel of die manier waarop hy sy fluit vashou. Postuurprobleme moet dus so gou as moontlik, veral tydens die beginnerstadium, reggestel moet word.

Gevorderde spelers en orkesspelers is beter in staat om te sit en speel, omdat hulle gewoonlik al 'n beter beheer oor asemhaling en ondersteuning van die lugstroom ontwikkel het. Galway (1982:65) lê 'n verband tussen sy voorkeur om te staan tydens oefenperiodes en voordrag in 'n konsertsituasie, en voel dat 'n speler se oefengewoontes so veel as moontlik die omstandighede van 'n konsert moet vooruitloop. Dit volg dus logies dat 'n orkesspeler ook moet sit en oefen.

Volgens Debost (1993a:4) moet die staanhouding so natuurlik en ontspanne as moontlik wees, en sy uitgangspunt is om aanwysings min en eenvoudig te hou. "The most logical way to stand when playing the flute is the same natural posture when reading a bulletin board or waiting for a bus. Do not raise shoulders or elbows."

Westphal (1974:86) gee 'n meer uitgebreide beskrywing van die ideale staanposisie:

- Stand erect with feet slightly apart, one foot ahead of the other to help maintain balance. Head remains erect, with chin up and eyes straight ahead. Shoulders up but relaxed, and elbows free from the body. [...] [E]very player should regularly spend a portion of his practice time standing to become at ease in a standing position.

Die skrywer van hierdie verhandeling is egter van mening dat die tegniese aanwysings tydens fluitlesse tot die minimum beperk moet word, omdat te veel woorde die leerling kan verwar. Kinders leer deur middel van imitasie, en die beste leermetode is een waartydens 'n leerling die onderwyser se spel en liggaamsposisie as voorbeeld kan volg, eerder as om met baie woorde gelei te word om byvoorbeeld die regte liggaamshouding aan te leer. "The teacher is the essential model [...] the teacher should always demonstrate and play along" (Debost 1993a:2).

Aanwysings moet so eenvoudig as moontlik gehou word, sodat die leerervaring die karakter van 'n praktiese nabootsing kan aanneem. Hoe jonger die leerling is, hoe minder woordelike aanwysing moet deur sy onderwyser gegee word. Daarom is dit

essensieel dat die onderwyser sy woorde en aanwysings versigtig oorweeg en met min praat en baie voorspel 'n nabootsbare voorbeeld stel. 'n Ontspanne liggaamshouding spruit onder andere uit 'n ontspanne benadering tot fluitspel, en 'n ingewikkelde benadering met baie woorde deur die onderwyser kan aan die nuwe fluitspeler 'n gespanne ingesteldheid oordra. Ter illustrasie die volgende aanhaling uit Westphal (1974:85):

The flute is held to the right of the body with the left hand closest to the head. The head is turned slightly (20 to 30 degrees) to the left so that the right arm can be held in a comfortable position. The instrument angles slightly downward with the head tilted so that the line of the lips is parallel with the line of the flute. A downward angle of fifteen to twenty degrees is standard... Head erect except for a slight tilt to the right, chin up, eyes straight ahead, with shoulders up but relaxed. Elbows are free from the body in a relaxed position.

Enige voornemende fluitspeler sal deur hierdie hoeveelheid tegniese opdragte die indruk kry dat fluitspel baie ingewikkeld is en min genot inhou.

Soldan (1986:51) maak meer op die speelse element van kindwees staat en vra dat die kind homself moet verbeel dat hy 'n marionet is en dat sy kop met toue boontoe getrek word. Galway se aanwysings ten opsigte van staangewoontes daarenteen, is baie duidelik en prakties van aard (1982:67-68):

- Dra gemaklike skoene, soortgelyk aan die styl wat vir uitvoerings beoog word;
- Staan regop - dit help die liggaam om beter te balanseer, spaar energie en bevorder effektiewe asemhaling;
- Arms, hande, vingers en kop moet ontspanne maar veerkragtig en soepel wees; en
- Vermy oordrewe bewegings.

Westcott (1998:1) en Soldan (1986:52) gee duidelike aanwysings vir spelers wat in 'n sittende posisie speel. Die keuse van 'n geskikte stoel is belangrik, en die sitplek van die stoel moet ongeveer ses tot sewe sentimeter hoër wees as die knie. Dan moet die sitplek ook geleidelik met ses grade na vorentoe laer word, moontlik met behulp van 'n gevormde sponsrubber kussing. Op hierdie wyse is dit moontlik om die bene te gebruik vir die ondersteuning van die lugstroom op dieselfde wyse as wat dit gebeur in 'n staande posisie. Dit is belangrik om met die bene geanker te wees omdat dit die

onderlyf verstewig en beide asembeheer en asemhaling meer affektief kan maak, beide in 'n staande of sittende posisie. Die torso moet egter ontspanne en gemaklik wees, omdat spanning in die bolyf 'n beperkende invloed het op longkapasiteit. Vermy die versoeking om met die rug teen die stoel se leuning te sit omdat dit die vrye werking van die rugspiere tydens inaseming kan belemmer.

3.3.2 Skouers en elmboë

'n Algemene probleem by beginners is dat die skouers en elmboë te hoog gelig word, veral wanneer daar ingeasem word. Dit kan die keelspiere laat styf en seer word en die potensiële volume lug wat ingeasem kan word, beperk. Inaseming moet met geen skouerbewegings gepaard gaan nie, en die skouers moet as 'n reël nooit opgelig of vooroor gestoot word nie. Omdat die optimale skouer-elmboog posisie sodanig is dat die elmboë net onder die hoogte van die skouers gehou moet word, kan opgetrekte skouers hierdie posisie baie ongemaklik laat word. Die teenoorgestelde hiervan, naamlik dat die arms en elmboë hang, kan 'n ongesentreerde embouchure veroorsaak. Die elmboë moet ook nooit te naby of teenaan aan die lyf gedruk word nie.

3.3.3 Kop, nek en rug

Fluitspelers moet, volgens Southworth (1993a:29) die kop regop en effens na links gedraai hou en selfs ervaar dat die fluit 'n verlengstuk van hulself en die stem is. 'n Kop wat hang kan heelwat probleme veroorsaak, onder andere:

- Inaseming wat moeiliker is en met te veel geraas gepaard gaan;
- Beperkte beheer oor die uitblaas van die lug;
- Moontlike keelgeluide;
- Intonasie wat dikwels te laag is omdat die lugstroom te laag gerig word; en
- Moeilike beheer oor dinamiek.

Nog 'n probleem by beginners is die feit dat sommige neig om die kop vorentoe na die fluit te bring, in plaas daarvan om die fluit na die ken toe te bring, wat 'n ongemaklike posisie tot gevolg het. Soldan (1986:23) noem hierdie posisie 'n 'skilpadnek' posisie. 'n

Kind wat lank is vir sy ouderdom kan neig om sy nek vorentoe te stoot; dit het die gevolg dat die fluit na die regterkant getrek word, wat 'n onwenslike opening aan die regterkant van die embouchure laat. Op hierdie manier leer die leerling mettertyd om met 'n ongebalanseerde embouchure te speel (Soldan 1986:75).

'n Vraag wat na 'n ruk relevant begin word, veral wanneer die nuweling meer gereeld vanaf 'n musiekstaander begin speel, is die hoek van die kop, fluit en musiekstaander onderling met betrekking tot mekaar. Omdat die fluit en skouer nie normaalweg parallel met mekaar gehou word nie, kan 'n leerling fisiese probleme soos seer skouers, krampe in die regterhand en 'n skewe embouchure ontwikkel wanneer hy die lyf (of stoel), fluit en staander in lyn met mekaar probeer kry. Asemhalingsprobleme kan dan ook mettertyd ontwikkel, wat beheer oor toon, intonasie en vingertekniek negatief kan beïnvloed. Dieselfde geld vir 'n orkesspeler - om normaalweg op 'n stoel te sit, impliseer dat die dirigent buite die normale lyn van sig is.

Die oplossing hier is om die fluit parallel aan die staander te hou en dus die lyf effens na regs te swaai, of om die staander na links, met 'n hoek in verhouding tot die voete, te plaas. Die speler moet altyd met 'n reguit rug sit en speel en moenie aan die versoeking toegee om met die rug teen die stoel te leun nie (Soldan 1986:24). Debost (1996b:4) stel voor dat die lae rug agter teen die stoel kan raak, terwyl die maag na vore gedruk word om voldoende ondersteuning te verskaf. Voete moet stewig teen die grond druk om sodoende hierdie ondersteuning van die onderlyf te komplementeer. Verder is dit belangrik om nooit die regterarm oor 'n stoel se leuning te laat lê nie.

3.3.4 Voete

Soldan (1986:22-23) stel twee posisies vir die voete voor, wat beide lei tot 'n goed-gebalanseerde staanhouding:

- Beide voete op die grond, 'n gemaklike ent uitmekaar, met die gewig eweredig versprei, of
- Leun met die gewig hoofsaaklik op die regterbeen en die linkervoet effe na vore.

Spelers op verskillende vlakke van vordering, vanaf beginner tot gevorderd, gee dikwels toe aan die neiging om met gekruisde bene te speel. Dit moet te alle tye

ontmoedig word omdat dit tot 'n ongebalanseerde houding aanleiding gee. Die neiging om die regtervoet voor te sit met die gewig op die linkervoet word ook afgeraai omdat dit die belyning van die fluit met die lyf .affekteer en waarskynlik asemhalingsprobleme gaan veroorsaak. Die heupe moet min of meer in lyn met die grond wees sodat die pelvis nie spanning in die respiratoriese meganismes kan veroorsaak nie (Soldan 1986:52).

Debost se aanwysings is eenvoudig en duidelik: "When actually playing, stand with both feet planted comfortably on the floor to support the body weight, as if pushing the ground away [...]. Try to find a posture that centers on awareness of gravity, even during agitated passages" (Debost 1996b:4).

3.4 Lippe en tande

Die dikte, breedte en vorm van die voornemende speler se lippe, asook die posisie en grootte van die tande speel 'n belangrike rol tydens klankvorming.

3.4.1 Lippe

Die woord wat algemeen deur fluitspelers vir lippe en lipposisie gebruik word is die Franse woord *embouchure*, en is afgelei van *bouche* wat lippe beteken (Hinch 1990:9). In die geval van die fluit beteken dit heelwat meer as net lippe, en die term word gebruik om alle aspekte van lipposisie en die werking van die kakebeen- en gesigspiere in te sluit. "The embouchure consists of the lips, and the muscles that control them, as well as the shape of the lips and position relative to the flute" (Harrison 1982:9).

'n Fluitspeler se lipformasie is een van die bepalende faktore wat toonproduksie betref; volgens Toff (1985:92) is lipformasie die belangrikste determinant van die fluittoon. Hinch (1990:9) sluit hierby ook intonasie en beheer oor dinamiek in omdat die embouchure al die faktore wat op toonproduksie¹² betrekking het, beïnvloed. Hierdie vier faktore is, volgens Hunt (1979:19) die spoed van die lugstroom, die grootte en vorm van die lugstroom, die afstand vanaf die lip se opening na die verste kant van die

¹² Hoofstuk vier bevat 'n meer volledige bespreking van die faktore wat toonproduksie beïnvloed.

mondstuk se opening, en die hoek waarmee die lugstroom die verste sykant van die mondstuk tref.

Geen twee fluitspelers se embouchure is presies dieselfde nie, eenvoudig omdat elke speler se fisiese gegewe verskil van ander spelers. Galway (1982:83) beskryf die individuele verskille soos volg:

We all have different physical attributes, and nowhere are the differences more different than in the subtleties of the mouth: the size of the mouth itself, the shape and thickness of the lips, how they come together when the mouth is closed, the space between them when it is open - all these are unique for each person. And that only refers to the outward appearance. The inside of flute players' mouths [...] is a whole new world of possibilities and differences.

Hunt (1979:19) is van mening dat daar nie spesifieke fisiese vereistes vir 'n voornemende speler ten opsigte van mondvorm en dikte van die lippe is nie, maar dat spelers hulle individuele fisiese gegewe kan aanpas om bevredigende resultate te lewer. Soldan (1986:14) erken ook die individuele verskille tussen spelers en sê dat elke speler moet eksperimenteer met die verhouding tussen bolip, onderlip en kakebeen sodat die optimale resultaat verkry kan word. Beide hierdie skrywers meen dat persone met enige lipvorm wel in staat is om fluit te kan speel. Hinch (1990:10) sê ook dat: "any pair of lips can play the flute - some just take longer to adapt".

3.4.2 Bolip probleme

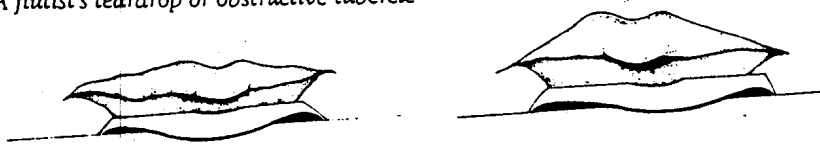
Volgens Soldan (1986:72) is daar wel fisiese en anatomiese faktore wat 'n swak toonkwaliteit kan veroorsaak, waarvan probleme met die bolip en 'n skewe embouchure die vernaamste is. Bolip probleme word, volgens Soldan (1986:72) veral by vier lipformasies aangetref, naamlik:

- Diegene wat 'n klein openinkie in die middel van die bolip het (wat hy die 'Bermuda driehoek' noem);
- Die gesplete lip;
- Die verdeelde lipopening wat die embouchure opening in twee gaatjies verdeel; en
- Diegene met 'n kort bolip.

Jones en Delzell (1993:17) noem hierdie tuberkel ook 'n 'teardrop' of Cupidoboog. Die vorm hiervan kan wel die toon negatief beïnvloed tot so 'n mate dat die toon onderbroke, asemrig of verwing is. Dit mag ook moeilik wees om die toon vir langer as 'n paar sekondes te laat aanhou. Ander simptome sluit probleme om oktawe of note bokant die notebalk te speel, in. Volgens Jones en Delzell moet studente met obstruktiwe tuberkels noodwendig groot hoeveelhede lug uitblaas en het dus abnormaal groot lipopeninge omdat dit die enigste wyse is waarop hulle 'n toon kan produseer.

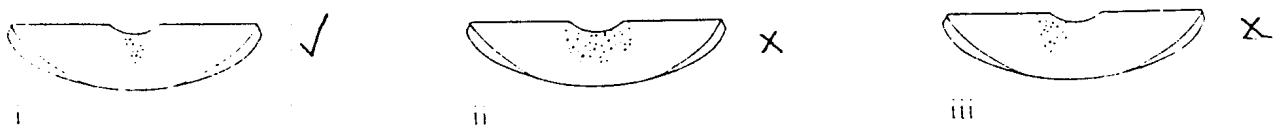
Embouchure accommodating teardrop

A flutist's teardrop or obstructive tubercle



Uit Jones en Delzell 1993:17.

Omdat dit dikwels moeilik is om probleme met die Cupidoboog te identifiseer, stel Jones en Delzell voor dat die vorm, grootte en posisie van die asem wat op die lipplaat kondenseer as vertrekpunt geneem word. Die diagnose sal makliker gemaak kan word wanneer die lipplaat skoon en koeler as liggaamstemperatuur is, en hierdie duidelike illustrasie uit O'Neill (1994:13) kan effektief gebruik word om hierdie beginsel te verduidelik:



Uit O'Neill 1994:13.

Dit is wel moontlik om hierdie tekortkominge met betrekking tot die bolip te remedieer en Soldan stel oefeninge vir hierdie doel voor:

- Vir die 'Bermuda driehoek' en die gesplete bolip is gereelde bolip oefeninge nodig. Die bolip moet versterk word sodat die omringende spiere in staat sal wees om die lipmembraan in die middel platter te maak. Hierdie tekortkominge verhinder ook die speler om die hoë register helder te laat klink, en daarvoor stel hy voor dat die speler sy bolip heelwat vorentoe en ondertoe stoot deur byvoorbeeld die bolip in plaas van die tong te gebruik om note te begin.
- Die speler met twee embouchure openinge het gewoonlik 'n tuberkel wat die lipopening in twee verdeel, en dit het 'n ongefokusde toon en 'n moeilik beheerbare hoë register tot gevolg. Hier is twee oplossings moontlik. Eerstens kan die speler poog om een sentrale embouchure opening te ontwikkel deur byvoorbeeld die lippe om 'n koel drankstrooitjie te versterk, en tweedens kan hy probeer om net een van die twee openinge te gebruik vir toonproduksie en te leer om die ander een af te sluit. Hier stel Jones en Delzell (1993:18) voor dat die onderwyser die kopstuk van die fluit so skuif dat die middel van die mondstukopening reg onder die grootste van die twee lipopeninge is en die leerling word geleer om die ander opening toe te maak. Die gevolglike skewe embouchure en assimetriese lippe is baie meer verkieslik as die oorspronklike onbevredigende toon.
- 'n Kort bolip kan veroorsaak dat 'n speler nie die lugstroom voldoende kan beheer nie, omdat hierdie beheer grootliks met die bolip se voorwaartse en afwaartse druk uitgeoefen word. In hierdie geval skryf Soldan (1986:73) weer oefeninge voor wat die ooreenstemmende spiere sal versterk en hy is van mening dat die vorm van die embouchure dramaties kan verander. Om die bolip meer elasties te maak kan dit byvoorbeeld gereeld na die oorkantste muur (of skoorsteen) van die lipplaat gestrek word.

Jones en Delzell is ook van mening dat dit moontlik is om 'n probleem met die Cupidoboog reg te stel, selfs wanneer die obstruksie baie opvallend is. Wanneer die diagnose gemaak is, is die eerste stap om die student te leer om met die binnekant van die bolip te speel omdat dit die tuberkel uit die pad van die lugstroom sal lig.

'n Ander opsie is om die student te laat oefen om 'n koeldrankstrooitjie met die binnekant van sy lippe vas te hou en dan met hierdie lipformasie op die mondstuk te blaas. Die lipopening behoort nou kleiner en meer driehoekig van vorm te wees en die kwaliteit van die toon met betrekking tot fokus en helderheid sal gewoonlik verbeter vanweë die feit dat die leerling waarskynlik gewoond was daaraan om met 'n onnodige groot lipopening te speel.

3.4.3 Dikte van die lippe

A flutist whose lips are too thick or too thin faces more obstacles, but flutists can develop proficiency through regular practise (Goll-Wilson 1996b:11).

Galway (1982:83) meen egter dat baie dik lippe nie noodwendig 'n struikelblok behoort te wees nie: "[T]here exist many flute players [...] whose lips are generously ample and whose performance is first class."

By die uiterste gevalle waar 'n voornemende speler se lippe baie dik of dun is, sal dit gewoonlik die plasing van die fluit op die ken beïnvloed. Die meeste skrywers van tutors dui aan dat die onderlip nie meer as 'n kwart tot 'n derde van die mondstukopening moet bedek nie. Vir 'n speler met abnormale dik lippe sal dit dan beteken dat die mondstuk hoër op die onderlip geplaas sal moet word. Die hoek van die lugstroom wanneer dit die lippe verlaat sal ook effens verskil van die gewone - dit sal waarskynlik laer gerig moet word as by 'n speler met 'normale' lippe. "If the student's lower lip is unusually thick, the edge of the embouchure hole should be moved up slightly on the lip, to cover less of the hole" (Putnik 1970:22).

Die teendeel sal dan waar wees vir baie dun lippe - die posisie van die mondstuk sal met behulp van eksperimentering 'n raps laer op die ken bepaal moet word, en die rigting van die lugstroom sal ook ietwat hoër moet wees as normaalweg.

Die verhouding tussen die dikte van die bolip en onderlip sal ook 'n aanpassing in die rinting van die lugstroom vereis: "An upper lip that is unusually thick or fleshy in relation to the lower lip will cause the student to blow down too directly into the flute. This may generally be corrected by changing the relative tension of the lips" (Putnik 1970:22).

Dit word wel beweer dat dunner lippe aanvanklik beter resultate lewer omdat dit dan makliker is om 'n toon op die fluit te kry (Hinch 1990:10) en volgens Jones en Delzell (1993:17) is 'n dun bolip ideaal. In alle gevalle is die bekwame leiding van 'n onderwyser essensieël.

3.4.4 Klein mond

'n Volgende uitsondering ten opsigte van die gemiddelde speler se lippe het betrekking op die grootte van die mond, of dan die afstand tussen die twee mondhoeke. 'n Speler met 'n uitsonderlike klein mond mag aanvanklik probleme ondervind om 'n bevredigende toon te verkry. Die rede hiervoor is dat die breedte van die lipplaat min of meer dieselfde afmetings het as die gemiddelde speler se lipbreedte wanneer die lippe in 'n ontspanne posisie is. Om dit te illustreer kan 'n beginner fluitpeler voor die spieël die lipplaat onder sy mond plaas. Wanneer die lippe toe en ontspanne is, behoort die afmetings van die lippe en die van die lipplaat min of meer ooreen te stem.

Die moderne 'ontspanne' styl van die embouchure (teenoor die ouer skool van speel met fermer, teruggetrekte mondhoeke in 'n glimlag posisie) vereis dat die fluitspeler se hele onderlip op die lipplaat lê, sodat die onderlip tussen die twee mondhoeke die hele lipplaat bedek. In die ondervindingsveld van die skrywer het die breedte van die lippe, met ander woorde die afstand tussen die mondhoeke, 'n groter invloed op die potensiële vermoë van die voornemende speler gehad as 'n ander faktor soos byvoorbeeld die dikte van die lippe. Dit lyk asof die fisiese onvermoë om die volle lengte van die lipplaat met die onderlip te bedek by spelers met 'smal' lippe 'n beperkende uitwerking op die ontwikkeling van 'n bevredigende toongehalte uitoefen.

'n Speler met 'n baie klein mond mag dus ondervind dat hy toonbeheer inboet omdat hy net 'n gedeelte van die lipplaat kan benut.

Weereens is dit wel moontlik om aanpassings in die embouchure te maak en die jong speler behoort onder leiding van 'n bekame onderwyser en deur middel van baie eksperimentering en volgehoue toonontwikkelingsoefeninge 'n bevredigende oplossing te vind.

3.4.5 Tande

Min probleme word met die voorkoms van tande geassosieer, behalwe dat voortande wat baie ver vorentoe uitstaan kan verhoed dat die bolip ver genoeg na onder kan strek (Soldan 1986:75). Dit beteken dat 'n speler probleme mag ondervind om die embouchure opening klein genoeg te kan kry.

Die eerste probleem wat gewoonlik by leerlinge in die ouderdomsteikengroep van hierdie studie aangetref word, die feit dat hulle op een of ander stadium tandheelkundige herstellings moet ondergaan, met die gevolg dat klampe aan die tande aangebring word. Dit kan op verskeie maniere gedoen word, waaronder net op die bo- of ondertande, verwyderbare klampe en permanente klampe op beide die bo- en ondertande. Vir 'n fluitspeler is verwyderbare klampe natuurlik meer ideaal en dit is die eerste opsie om te oorweeg wanneer tandheelkundige klampe nodig word.

Die eerste vraag wat by die jong speler opkom is die vraag of hy nog sal kan fluitspeel met klampe aan sy tande, en hierop is die antwoord baie positief. "It is quite possible to play successfully with dentures or a brace" (Soldan 1986:75).

Die voor-die-hand liggende probleem het betrekking op die toon van die fluit - sal die speler nog 'n bevredigende toon op sy instrument kan maak? Volgens Thwaites en Davidson (1998:7) is dit heeltemal moontlik om suksesvol aan te hou speel terwyl daar klampe in die mond is. Daar is egter 'n paar voorwaardes:

- Omdat koorsblare en skaafplekke binne in die mond mag voorkom, moet daar net vir kort periodes op 'n keer geoefen word totdat die speler gewoond geraak het aan sy nuwe mondposisie;
- Die klampe dwing die lippe meer na vore omdat dit tussen die lippe en tande inskuif. Dikwels beteken dit dat die bolip nou nie meer ver genoeg bo-oor die klampe tot by die onderlip kan bykom nie, sodat dat die speler 'n nuwe lipposisie moet aanleer vir die tydperk waartydens hy die klampe moet dra. Alhoewel dit leerlinge mag ontmoedig, is sinvolle toonontwikkeling tog nog moontlik, en uit ondervinding is gevind dat 'n leerling wat in staat is om 'n mooi toon te kry met klampe in die mond, baie gou na die verwydering van die klampe weer 'n bevredigende toon kan produseer;

- Die alternatief is om die ontwikkeling van toon vir die tydperk van die tandheelkundige verstelling te ignoreer en hoofsaaklik op tegniese ontwikkeling te konsentreer. Dit mag egter vir beide onderwyser en leerling 'n baie onbevredigende ervaring wees omdat juis die eiesoortige toonkwaliteit van die fluit gewoonlik die motiveerder vir vordering is. Om vir die twee jaar wat die gemiddelde dratydperk vir klampe is met 'n onaanvaarbare toon te speel kan 'n kragtige demotiveerder vir enige voornemende speler wees;
- Gereelde toonoefeninge moet nog steeds deel bly van die daaglikse oefenprogram - onaantreklike klanke moenie as die norm aanvaar word nie:

Do persevere, you will most likely find it difficult, but you will need to become more aware of how you make your sound [...]. Time will pass quickly and then you will have both beautiful teeth and a better sound! (Thwaites en Davidson 1998:7).

Volgens Thwaites en Davidson (1998:7) is die enigste werklike fisiese struikelblok in hierdie geval wanneer die spiertjie onder die bolip verkort word - 'n prosedure wat soms die dra van klampe vergesel. Hierdie spier met die gepaardgaande beheer oor die bolip is onontbeerlik vir fluitspel, en so 'n operasie kan 'n fluitspeler se loopbaan termineer.

'n Ander moontlike probleem wat vinnige vordering in die wiele kan ry, is wanneer 'n leerling buitengewone lang botande het. So 'n leerling ondervind dikwels probleme om die *embouchure* opening toe te kry en speel daarom gewoonlik met 'n opening wat te groot is, wat lei tot 'n toon wat asemrig en ongefokus is. Die oplossing hiervoor is om die leerling sover te kry om die bolip laag genoeg oor die tande te kan trek sodat die *embouchure* opening kleiner en die lugstroom dus beter gefokus kan word. 'n Moontlike manier om dit reg te kry is om die noot tydelik met die lippe, in plaas van met die tong, te begin. Die noot moet dus met 'poe' in plaas van met die gebruikelike 'toe' begin word. Op hierdie manier behoort dit vir die nuwe speler moontlik te wees om die opening tussen die lippe, wat as gevolg van lang botande gewoonlik te groot is, effektief te verklein en sodoende die lugstroom beter te fokus.

3.5 Hande

Die aanleer van 'n gemaklike, korrekte handposisie is voorbereidend tot die verwerwing van 'n vloeiende en betroubare vingertegniek, en oefen ook 'n direkte invloed uit op die verwerwing van 'n bevredigende tongehalte.

3.5.1 Handposisies en vingers

Een van die maniere om te toets of 'n nuwe speler gereed is om met fluit te begin, is om die fisiese grootte van die hande te beskou. Wanneer 'n jonger kind se hande te klein is om die fluit gemaklik vas te hou, sal dit noodwendig lei tot verdraaide handposisies, wat fisiese ongemak en later pyn kan veroorsaak. Onvolwasse handgroottes sal ook die potensiële tongehalte beïnvloed omdat die posisie van die lipplaat op die ken nie gemaklik deur so 'n jong speler beheer of volgehou kan word nie.

'n Korrekte handposisie kan net aangeleer word wanneer die nuwe leerling se hande groot genoeg is om gemaklik oor die kleppe van die fluit kan pas, en uit eie ondervinding sal kinders wat nog baie jonk is, met ander woorde kinders in die ouderdomsgroep van ongeveer sewe jaar en jonger, daarby baat om aanvangsonderrig op die fluit uit te stel totdat die hande groot genoeg is. Die oordeel van die onderwyser is hier van kardinale belang.

Die teenpool vir hierdie stelling word by die Suzuki skool vir fluitonderrig gevind, en hierdie metode, wat oorspronklik vir vioolonderrig ontwikkel en onlangs vir fluitonderrig aangepas is, gebruik wel kinders van 'n baie jong ouderdom vir fluitonderrig. "The most common time for starting the flute is about five years old when they are physically ready to hold the instrument correctly" (Gaskill 1997:12). Sodanige jong kinders leer dan gewoonlik op 'n fluit met geboë mondstuk.

Wanneer 'n leerling se handgrootte volwasse genoeg is om met fluitonderrig te begin, moet die onderwyser baie geduldig en versigtig aan die handposisie timmer, omdat dit baie frustrerend vir beide leerling en onderwyser is om ongemaklike handposisies later te korrigeer. Volgens Debost (1993a:4) sou die ideaal wees om op 'n oopklep fluit te leer speel, omdat dit 'n beginner dwing om vanaf die aanvang van sy fluitlesse met die korrekte handposisie te speel. Oopklep studentefluite is egter moeilik bekombaar,

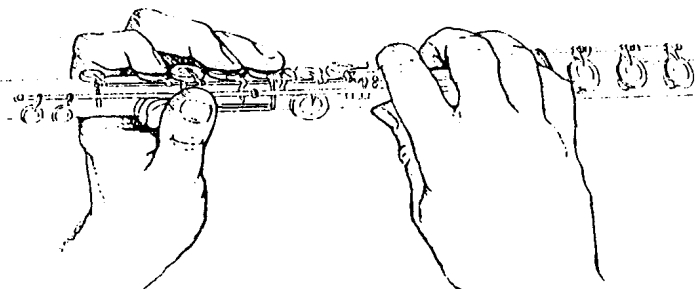
omdat studentefluite gewoonlik met toe kleppe gemaak word. Galway is van verder ook mening dat spelers met baie klein hande eerder op 'n toeklep fluit speel (1982:77).

Debost (1993a:4) stel baie eenvoudige en logiese handposisies vir die voornemende fluitspeler voor:

For the left-hand position pinch your right ear with your left hand. Note how the wrist is aligned and play the same way. For the right-hand position try to pick up a book lying flat on a high shelf. Note how the wrist is aligned with the fingers; they are almost flat and the thumb is positioned somewhere opposite the forefinger and the middle finger. The flatter the fingers the better.

Die ideale posisie van die regterhand se duim in verhouding met die eerste en tweede vingers kan ook op 'n ander manier aan die speler gedemonstreer word. Wanneer 'n koeldrankblikkie (of koffiebeker of koeldrankblikkie) opgetel word, is die duim vanself iewers tussen die eerste en tweede vingers en daarom in 'n gemaklike posisie. Wanneer die student gevra word om die blikkie vas te hou, sal hy self sy eie natuurlike en gemaklike duimposisie ontdek.

Die linkerhand se duim moet, volgens Galway (1982:82) nie gekrom word nie, maar tussen die punt en die lid op die klep geplaas word. 'n Algemene probleem hier is dat die duim gebuig word sodat die punt op die klep rus. Dit kan 'n gespanne handposisie tot gevolg hê.



Uit Galway 1982:80.

Juis omdat 'n beginner speler nie al nege vingers dadelik gebruik nie, word die gewoonte maklik aangeleer om die regterhand se vingers regop te laat staan. "The best position for the right hand is with the fingers slightly curved, as when picking up a

small book from a shelf at eye level" (Goll-Wilson en Debost 1997:9). Leerlinge moet ook ontmoedig word om die kleppe met plat vingerpunte af te druk, en vanaf die begin leer om die vingers op die middel van die kleppe neer te sit.

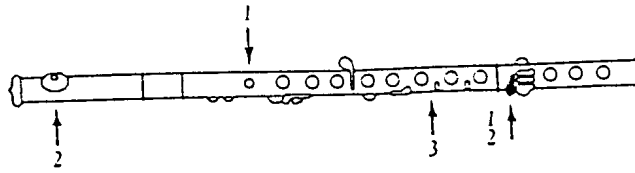
3.5.2 Drukpunte

'n Algemene beginner-probleem is die stabiliteit (of gebrek daaraan) van die fluit op die ken - dit is nie vir 'n nuweling speler maklik om die fluit stil te hou terwyl die vingers beweeg nie. Veral wanneer die linkerhandnote met min vingers op die kleppe soos C en C# aangeleer word, kan dit vir die beginner fluitspelervoel asof die fluit uit sy hande kan val, of dat hy nie die posisie van die instrument op die ken kan behou nie. Die dilemma is dat die linkerhand-note die maklikste note aan die begin is vir toonproduksie, maar as gevolg van die feit dat min vingers op die kleppe lê vir note soos B en C, voel die fluit gewoonlik onvas in die hande. Hiervoor word dan oorgekompenseer deur:

- Die fluit te styf teen die ken te druk;
- Die vingers swaar op die kleppe te druk;
- Ongemaklike vingerposisies aan te leer; of
- Ekstra drukpunte te gebruik, byvoorbeeld deur die linkerhand se pinkie teen die buis van die fluit te druk.

Hier moet die onderwyser baie bewus wees van die balanspunte, sodat hy die leerling in staat kan stel om dit te benut. 'n Beginner fluitspeler sal waarskynlik meer baat vind by die metode waarvolgens vier drukpunte op die fluit benut word, omdat dit beter stabiliteit bewerkstellig. Wanneer hierdie metode van vier drukpunte benut word, sal die nuweling waarskynlik ook minder geneig wees om die fluit te hard teen die ken te druk in 'n poging om dit te stabiliseer. Hierdie vier drukpunte is dan:

- Ken teen lipplaat;
- Linkerhand voorvinger se sykant;
- Regterhand duim onder die F en E-kleppe; en
- Regterhand pinkie op die Emol-klep.



Galway en Debost, tesame met talle professionele spelers, gebruik net drie drukpunte, naamlik:

- Die linker voorvinger se sykant;
- Die ken net onder die onderlip; en
- Die punt van die regterduim.

Hierdie drie punte verskaf drukpunte wat teen mekaar stoot om die fluit te balanseer (linker voorvinger teen regterduim) terwyl die ken stabiliteit verskaf. Die regterhand se pinkie moet vry wees om die Emol klep te beheer.

Goll-Wilson en Debost (1997:8) beskryf hierdie drie drukpunte as volg:

The chin should be placed against the lip plate with enough pressure to keep the flute from rotating in the student's hand. [...] The first knuckle of the left forefinger and the right-hand thumb hold and balance the instrument and keep it from rolling in or out. The left knuckle should contact the flute just below the octave key to enable the index finger and thumb to readily reach and close the octave and thumb keys. [...] The thumb of the right hand is the third point of stability between player and instrument. The flute should rest on the right cuticle of the thumb nail and the contact point on the instrument is directly under the F key (first finger of the right hand). When looking at a student from the front, you should not see his right thumb extending beyond the body of the flute, nor should it be pointed left toward the G# key.

Wanneer 'n speler hierdie drie drukpunte effektief kan gebruik om die fluit te balanseer, lei dit uiteindelik tot 'n beter vingertegniek, helderder artikulasie en ook 'n toon wat gefokus is (Debost 1994c: 4).

Dit is egter nie 'n uitgemaakte saak dat die metode van drie drukpunte die ideale posisie is nie, en Still (1998:7) voel dat die metode van vier drukpunte heelwat meer vryheid ten opsigte van embouchure beheer bied. "Personally I go along with

Nyfenger's suggestion of [...] holding the flute in four places, and my primary reason for this is to avoid a lot of pressure at the lip-plate squashing my lower lip. I like the general feel of less tension and more flexibility of the embouchure that this helps me achieve."

Juis omdat spelers onderling eiesoortige fisiese eienskappe het, moet 'n onderwyser bewus wees van beide metodes en dan ook in staat wees om akkurate evaluering en aanpassings vir elke leerling afsonderlik te maak. Soos met baie ander aspekte van fluitspel is daar ook nie 'n duidelike reg en verkeerd in hierdie opsig nie. Debost (1997b:4) merk tereg op dat: "[...] in building a student into a fully developed musician, an important aspect is finding out what works well and produces good results, discarding whatever does not." Daarom is dit een van die eienskappe van 'n goeie onderwyser dat hy nie net een weergawe van korrekte metodiek en fluittegniek ken nie, maar in staat is om aanpassings binne 'n groter geheel te maak.

Die enigste relevante kriterium om die gemak van die handposisie aan te meet, is dat die vingers so lig en ontspanne as moontlik moet kan beweeg terwyl die fluit absoluut stil gehou word op die ken. Vir goeie toonbeheer is dit essensieel dat die fluit se posisie ten opsigte van die lippe baie stabiel bly: "[...] the natural position you are seeking is one which holds the flute firmly while allowing the fingers to move" (Galway 1982: 81).

Ten slotte merk Krantz (1999:1) tereg in hierdie verband op: "One final and extremely important point: If your holding position is causing pain or discomfort in any way then don't hesitate to find a solution quickly. Playing the flute should NOT cause pain and dealing with performance related injuries is an unpleasant situation that should be avoided if at all possible."

HOOFSTUK VIER

ASPEKTE VAN TOONPRODUKSIE

In hierdie hoofstuk gaan aspekte van toonproduksie wat betrekking het op die beginner, en spesifiek leerlinge in die teikengroep van die studie, in breë trekke beskou word. Omdat hierdie onderwerpe alreeds breedvoerig in heelwat ondersoeke en publikasies¹³ hanteer is, is die bedoeling nie om in gedetailleerde besprekings van vibrato, artikulasie of ander aspekte van toonproduksie betrokke te raak nie, maar om binne die raamwerk van relevante inligting vir die beginner en binne die perspektief van die voorgestelde tutor bondige leiding oor basiese aspekte van toonproduksie te gee.

4.1 Inleiding

Toon is die voertuig waarmee die speler van 'n akoestiese instrument die ekspressiewe inhoud van die musiek aan die luisteraar oordra. Die fluit is bekend en gewild juis vanweë sy eiesoortige tooneienskappe. Hierdie eienskappe is hoogs individueel van aard - beide wat voorkeur en toonkwaliteit betref.

Toonkwaliteit word deur twee faktore bepaal, naamlik die vaardigheid van die speler (volgens fluitmaker Verne Q. Powell lewer die vaardigheid van die speler 'n negentig persent bydrae tot die toongehalte¹⁴), en tot 'n mindere mate die kwaliteit van die instrument. Juis omdat die kwaliteit van die toon tot so 'n groot mate van die speler se vermoëns afhang, behoort 'n speler op enige vlak voortdurend besig te wees met die slyp en ontwikkel van 'n al-beter-wordende toonbeheer. Om dieselfde rede rus daar 'n hoë premie op die vaslegging van 'n goeie fondament by die aanvang van fluitstudies. Die tutor, waarvan 'n raamwerk in bylaag een verskaf en in hoofstuk sewe bespreek word, berus op sodanige vaslegging van 'n stewige toonfondament vir die beginner fluitspeler.

¹³ Verwys hier onder meer na Wye, T. *Practice Book for the Flute: Tone*; Toff, N. *The Flute Book* hoofstuk 7-9; Moyse, M. *The Flute and its Problems: Tone Development through Interpretation for the Flute*; asook verskeie verhandelings en proefskrifte.

Aspekte van toonproduksie wat in hierdie hoofstuk bespreek gaan word, sluit in die vorming van 'n beginner embouchure, toonontwikkeling, artikulasie en vibrato.

4.2 Embouchure

A good tone depends on the warmth of the air column, on the quality of the lips (Moyse 1973:12).

Die onderwerp van embouchure¹⁵, of in breë trekke die lip- en mondvorming waarmee 'n fluitspeler die optimum toonkwaliteit op sy instrument behaal, is 'n komplekse en meersydige onderwerp. Soveel spelers as wat daar is, soveel menings word oor hierdie belangrike faset van fluitspel uitgespreek. Een van die redes hiervoor is die feit dat embouchurevorming direk beïnvloed word deur die spesifieke individuele eienskappe van 'n speler en dat geen vaste en rigiede riglyne wat vir alle spelers kan geld neergelê kan word nie. Riglyne vir meer en minder ideale lipformasies kan wel gegee word en hierdie riglyne word later in die hoofstuk verskaf. Daar moet egter deurentyd in gedagte gehou word dat elke speler se fisiese gegewe 'n individuele aanpassing van hierdie basiese riglyne sal verg.

Juis omdat gewoontes, hetsy goed of sleg, so gou vasgelê word, is die vorming van 'n goeie embouchure vir die beginner van uiterste belang omdat dit heelwat frustrasie later kan voorkom. In hierdie hoofstuk sal net die basiese grondbeginsels tot embouchurevorming en akoestiek soos wat dit vir 'n leerling in die teikengroep relevant is, aangedui word.

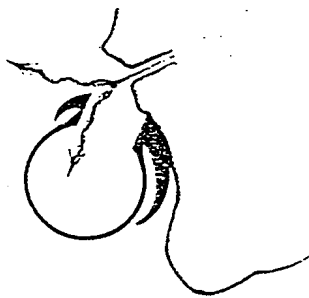
Om optimale embouchurevorming te bereik, moet 'n speler allereers die akoestiese beginsels van klankvorming op die fluit verstaan, dus word eerstens 'n baie kompakte uiteensetting daarvan gegee soos wat dit in 'n tutor vir die teikengroep uiteengesit kan word.

¹⁴ Soos aangehaal deur Toff 1985:90-91.

¹⁵ Die Franse woord *embouchure* word algemeen vir die lipvorming en lipposisie van 'n fluitspeler gebruik, en is afkomstig van die woord "bouche" wat lippe beteken. Die wyer betekenis van embouchure sluit ook die wyse waarop die gesigspiere, kakebeen, tande en mondholte vir toonproduksie gebruik word in (Hinch 1990:9).

4.2.1 Akoestiese agtergrond

Die fluit is deel van die groep instrumente¹⁶ wat toon produseer deur middel van 'n lugstroom wat oor 'n skerp kant gestuur word, en dan gedeeltelik deur 'n buis beweeg. Die lugstroom word deur hierdie skerp kant verdeel met gevolglike lugturbulensie in die area by die skerp rant. Hierdie turbulensie veroorsaak vinnige veranderinge in lugdruk en klankgolwe word op hierdie wyse binne in die buis gevorm. "Sound is minute and rapid changes in air pressure" (Harrison 1982:6). By die fluit word die skerp kant wat as klankgenerator optree deur die borant van die skoorsteen in die lipplaatopening gevorm.



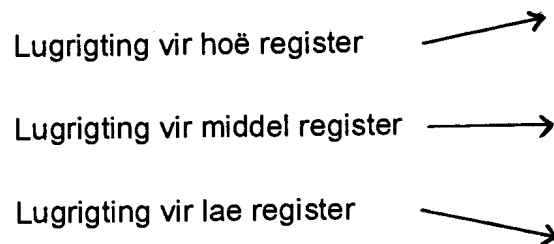
Uit Hunt 1979:19.

Klank word deur verskeie faktore beïnvloed (Hunt 1979:19):

- Die spoed van die lugkolom (wat beheer kan word deur die grootte van die lipopening te varieer, en deur harder te blaas);
- Die afstand van die lipopening na die skoorsteen (met ander woorde tot watter mate die fluit in- of uitgedraai word);
- Die hoek waarteen die lugkolom die skerp kant tref (wanneer te veel lug binne-in die buis gestuur word, is die toon leweloos en die intonasie te laag, terwyl te veel lug bo-oor die opening 'n skril, asemrige toon met skerp intonasie tot gevolg kan hê);

¹⁶ Ander instrumente wat op dieselfde wyse klank voortbring sluit okkarinas, blokfluite, panfluite en die sogenaamde 'fife' in.

- Die grootte van die lipopening (oor die algemeen groter en platter vir die lae register, kleiner vir die hoë register); en
- Die rigting waarmee die lugstroom oor die embouchure opening gestuur word: "It must be modified according to the register of the note to be produced, striking the lower part of the opposite edge of the embouchure for the lowest notes and the upper part for the highest notes, passing all positions for the intermediary notes" (Taffanel en Gaubert 1958:8).



4.2.2 Die vorm van die embouchure

Volgens Toff (1985:92) is die embouchure of lip- en mondformasie die enkele faktor wat die grootste invloed op die kwaliteit van die fluittoon uitoefen. Die rede hiervoor is dat die rigting, grootte (beide breedte en lengte) en spoed van die lugstroom hierdeur beheer word. Die kwessie van embouchurevorming is vir 'n voornemende fluitspeler belangrik omdat dit sy vermoë om die lugstroom te vorm en met die regte hoek en spoed na die skoorsteen te stuur, bepaal. "The shape of the windway controls the shape, concentration and angling of the air jet and it is these things which largely determine how pleasing a sound you produce" (Harrison 1982:7). Verder bepaal dit ook die kwaliteit en die intonasie van die toon (Galway 1982:86).

Om die vorm van die embouchure te bepaal, is dit dus eers nodig om die grootte en rigting van die lugstroom vas te stel, en die norm hier is kortliks:

- 'n Lugstroom wat ongeveer so wyd of effens nouer as die boonste rant van die skoorsteen is; en
- 'n Balans tussen die hoeveelheid lug wat oor die fluit en binne-in die buis gerig word, afhangend van die toonhoogte wat verlang word.

Hierdie vereistes dui dan op lipvorming wat die volgende eienskappe bevat:

- 'n Klein opening tussen die lippe;

- Min spanning in die middel van die lippe, met mondhoeke wat na onder en na vore gestoot word;
- Fermheid tussen die bo-en onderlip aan weerskante van die lipopening;
- Balans tussen die spanning van die bo-en onderlip (Galway 1882:84);
- Die binnelip wat eerder na buite as na binne rig;
- 'n Lipopening wat plat en ovaal van vorm is;
- Lippe wat effens na die kante en na vore gestrek is; en
- Mondhoeke wat aan die kante van die lipplaat raak.

Galway (1999:1) stel dit duidelik dat 'n sogenaamde 'glimlag' embouchure onwenslik is omdat dit die onderlip verwyder van die fluit. Hy stel die volgende benadering voor: "Hold the head joint in both hands parallel to the floor. Looking into the mouth hole, turn down the corners of the lips and place them on the flute."

Wat die spoed van die lugstroom betref, kan oor die algemeen gesê word dat lug vinniger deur 'n kleiner lipopening beweeg en dat 'n oormatige groot embouchure opening beide die kwaliteit asook die beheer van die toonkwaliteit nadelig sal beïnvloed. Die grootte van die lipopening sal egter tussen die verskillende registers van die fluit wissel, asook na gelang van die dinamiese sterkte wat vereis word. Die spesifieke grootte hiervan moet deur die onderwyser gekontroleer en deur middel van eksperimentering deur die nuwe speler vasgestel word.

4.2.3 Oefeninge vir embouchurevorming

Basically a sound can be produced by blowing partly into and partly across the embouchure hole of the flute. A minimum of experiment here will produce a noise on the flute; refinement of that noise into a tone capable of musical expression is the next concern (Putnik 1970:9).

Die verfyning van die proses van klankvorming is 'n proses wat nooit ophou nie. Galway (1999:1) meen dat: "The formation and maintenance of a good embouchure is something that needs attention and careful revision throughout the life of a flutist."

Daarom is dit belangrik om die beginsels hiervoor vanaf die aanvang van fluitstudies so akkuraat moontlik aan te leer. Eie ondervinding het gewys dat 'n heel beginner al

van vroeg met 'n basiese suiwer en gefokusde toonkwaliteit kan leer speel en dat 'n asemrige en ongefokusde toon nie noodwendig 'n gegewe vir beginners hoef te wees nie. Intendeel, wanneer die beginner die baustene van goeie toonproduksie al vroeg onder die knie kry, is die pad van toonontwikkeling vorentoe heelwat makliker.

Een voorwaarde vir die suksesvolle bereiking hiervan is die integrasie van fisiese aanpassings met eksterne toonideale - die speler moet leer om deurentyd na homself te luister, die toonkwaliteit te evalueer aan die hand van 'n toonideaal en, deur middel van eksperimentering, nuwe ontdekkings ten opsigte van embouchurevorming probeer vind.

Daar is nie so-iets soos een ideale embouchure vir alle spelers nie: "[T]here is scarcely anything more individual and less subject to generalization than the embouchure" (Galway 1982:82). Dit sal die nuwe leerling dus nie loon om bloot sy onderwyser se embouchure na te boots nie: "Some teachers have a tendency to direct their pupils to imitate themselves." (Wye 1988:16). 'n Beter opsie is om aan die hand van unieke fisiese eienskappe 'n eie effektiewe embouchure te ontwikkel - die finale toets lê ten slotte tog in die kwaliteit van die toon wat verkry word.

Eenvoudige riglyne kan egter wel verskaf word, en die basiese embouchure kan, in plaas van met baie woorde, eerder aan die hand van geskikte oefeninge verduidelik word. Die volgende oefeninge kan met vrug volgehou word selfs nadat die eerste paar lesse afgehandel is om sodoende die spiere wat vir embouchurevorming gebruik word soepel te kry:

- Een van die eerste vaardighede wat 'n speler moet baasraak het te doen met die rigting waarin die lugstroom gestuur word. Hiervoor kan asem op en af teen die handpalm geblaas word terwyl die lippe en kakebeen gebruik word om die rigting te verander (Galway 1982:89);
- Die grootte van die lipopening kan ervaar word deur die lippe opmekaar te plaas en asemdruk te gebruik om 'n klein openinkie oop te blaas. "Rule number one for a beginner - 'play with your lips closed!' Shut the lips in such a way that the air pressure (diaphragm support) forces them open" (Hinch 1990:11). Die lipopening moet altyd kleiner as die opening in die lipplaat wees;

- Die onderlip speel, volgens Galway (1999:1) 'n baie belangrike rol by goeie embouchurevorming: "This lip should be used as an "anchor" enabling you to direct the air with the help of the top lip and minute movements of the jaw." Die onderlip moet as 'n reël oor die hele lengte van die lipplaat lê en hiervoor kan die voorvinger in die plek van die mondstuk ferm teen die sagte onderkant van die onderlip gehou word: "Feel that your bottom lip is straight along the length of your finger, drooping over it, quite floppy, and then very slightly stretch your bottom lip at each end [...], firming it slightly" (Soldan 1986:5);
- Die bolip se spiere moet geoefen word om die grootte van die lipopening te beheer, en moet dus ferm, soepel en responsief word (Soldan 1986:5). Om dit reg te kry kan die bolip afgedruk word op die onderlip terwyl die asem uitgeblaas word sodat die lug met 'n siggeluid ontsnap;
- Nog soepelheidsoefeninge vir die bolip behels die oplig en afdruk van die bolip sonder dat die onderlip beweeg: "Feel your nostrils being stretched downwards, together with your whole top-lip area. Press down firmly." (Soldan 1986:8);
- 'n Belangrike stap in die proses van klankvorming is die vermoë om die lugstroom te kanaliseer. Dit kan geoefen word deur die asem na 'n klam kolletjie op die handpalm te fokus en daardie kolletjie met die asem koud te blaas.

Bykomende oefeninge om die unieke vorm van die embouchure te illustreer, kan effektief met behulp van die volgende twee tegnieke ingeoefen word:

- Die tegniek van rys spoeg wat deur die Suzuki skool gebruik word om die basiese vorm van die embouchure te vestig blyk baie effektief te wees: "Spitting brown rice has worked for me every time. It is a technique that Toshio Takahashi came up with and it is a great way to make the embouchure more tangible." (Lee 1998:1). Hierdie aksie van die tong en lippe gekombineerd voorkom dat die lippe styf oor die tande en na die kante getrek word: "Tone production [problems] often derives from an unnatural embouchure that pulls the lips too tightly toward the shoulders or ears." (Goldberg in 'n onderhoud met Garcia 1997:8); en

- Die korrekte gebruik van fluittone¹⁷, of die sogenaamde 'whistle tones' kan ook meehelp in die vorming van die korrekte embouchure: "Whistle tones are great for beginner students because they prevent a "smiley" embouchure, favouring a relaxed position instead." (Metz 1999:1). Hierdie tegniek kan ook effektief as opwarmingsoefening gebruik word: "I use the whistle tones to help me warm up and to help clarify the tone when my lips get tired." (Garcia 1997:9). In eie ondervinding het die inoefen van fluittone aan alle vlakke van studente 'n ontspanne maar gefokusde embouchure help ontwikkel.

4.2.4 Ander faktore

Medebepalende fisiese faktore ten opsigte van die toonkwaliteit sluit verder in:

- Die posisie van die tande - Taffanel en Gaubert (1958:5) stel voor dat die tande meesal in dieselfde posisie gehou word as wanneer dit mond halfpad oop is, met ander woorde met 'n klein opening tussenin;
- Die grootte van die resonansieholtes, met ander woorde die mondholte en tot 'n mindere mate die boonste gedeelte van die keelholte en borsholte: "The interior of the mouth should be as large as possible, to allow maximum resonance." Die ooreenkoms met die begin van 'n gaap word as voorbeeld vir die grootte binne-in die mond aangehaal (Toff 1985:92);
- Die posisie van die tong in die mond - beide wat betref die aanvang van 'n noot sowel as die kwaliteit van 'n aangehoue nootwaarde (Toff 1985:91). Normaalweg moet die tong terugkeer na 'n rusposisie nadat die noot begin is en 'n stywe tong, veral rondom die basisgedeelte, kan nadelige gevolge inhou. Lloyd (1999:8) meen dat vokalisering in die mondholte in hierdie opsig 'n ooreenkoms met sang toon, omdat sangers die agterste gedeelte van die tong laag hou en sodoende die ruimte binne-in die mondholte benut; en
- Die rol wat die kakebeen speel - Taffanel en Gaubert raai die speler af om die lugstroom met behulp van die kakebeen te beheer terwyl Moyse juis die aksie van

¹⁷ "Whistle tones are the individual partials of notes, and are high, pure sine tones. They can be produced with every fingering and [...] can be sounded by forming a very narrow lip opening and blowing as gently as possible across the embouchure hole. Whistle tones are heard only at extremely low dynamic levels and are difficult to sustain individually, for they have a strong tendency to oscillate one to another" (Dick 1975:132).

die onderste kakebeen gebruik sodat die lippe vry is om verskillende toonkleure te genereer (Toff 1985:93). Ook 'n skrywer soos Hunt (1989:9) verkies om so min as moontlik van enige kakebeenbeweging gebruik te maak wanneer tussen registers beweeg word: "[...] the change of direction of the air column being effected mostly with the lips and the increase in the air speed by narrowing the lip aperture, always with a well-supported flow of air."

Die persoonlike mening van die skrywer is dat die rol wat die embouchure en veral die lipvorm en lipopening, sowel as vokaalvorming binne-in die mond speel baie meer effektief is om die lugstroom te beheer en oordrewe bewegings van die kakebeen eerder kontra-produktief kan wees. Heelwat nuwe spelers ondervind dan ook probleme met die beweging van die kakebeen juis omdat die mondstuk van die fluit vrye beweging hier beperk. In alle gevalle moet die bewegings al dan nie van die onderkaak as hulpmiddel en nie as plaasvervanger vir die beheer deur die embouchure beskou word nie (Toff 1985:93).

4.2.5 Die verhouding tussen die onderlip en die lipplaat

Die presiese posisie van die onderlip op die lipplaat is ook, net soos die presiese embouchure vorming, as gevolg van fisiese verskille relatief ten opsigte van verskillende spelers¹⁸, maar spelers kan wel in gedagte hou dat:

- Die onderlip moet deur die lipplaat ondersteun word, en dat die lipplaat nooit die lippe teen die tande moet druk nie (Putnik 1982:10);
- Die rant van die onderlip gewoonlik min of meer teen die rant van die lipplaat geïgnoreer word wanneer die fluit na die mond gebring word. Leerlinge word afgeraai om die opening van die lipplaat met die lippe te 'soen' in 'n poging om die lipplaat te posisioneer omdat hierdie praktyk dikwels meebring dat die mondstuk te hoog teen die lip geplaas word;
- Die lippe parallel met die lipplaat moet wees;

¹⁸ Verwys na hoofstuk 3.4 vir 'n meer volledige beskrywing van die invloed van fisiese verskille op die plasing van die lipplaat.

- Die onderlip een derde tot een kwart van die opening in die lipplaat bedek: "The amount of coverage will vary in the course of actual performance according to register, tone quality desired, intonational correction and the thickness of the player's lips" (Toff 1985:92); en dat
- Die fluit na die speler se mond gebring word en nooit andersom nie.

Verder van belang is die volgende:

- 'n Nuwe speler word afgeraai om die lippe in die vorm van 'n fluit of 'n 'oe' vokaal te vorm omdat dit té 'n ronde vorm van die mondopening tot gevolg het;
- Die lipopening hoef nie vir alle spelers in die middel van die lippe te wees nie, maar 'n beginner moet hierdie posisie aanvanklik deeglik beproef. Individuele fisiese eienskappe speel hier 'n rol¹⁹;
- Die nat binnekant van die onderlip moet na buite gedraai word sodat dit as smeermiddel dien vir die lugstroom wat daarvoor gestuur word. Om dit te bereik moet beide lippe na vore gedraai word "[...] so that the air passes over only wet surfaces" (Hinch 1990:11);
- 'n Algemene reël wat vir alle spelers geld is dat die fluit se mondstuk nooit so hard teen die ken moet druk dat dit die soepelheid van die lippe beperk nie (Toff 1985:91).

Die vyf veranderlike komponente wat die plasing van die mondstuk op die ken bepaal is, uit eie ondervinding, die volgende:

- Die lyn tussen die lippe en die lipplaat, wat gewoonlik parallel moet wees;
- Die hoogte van die lipplaat op die lippe;
- Die mate van eweredige druk wat deur die lipplaat op beide kante van die onderlip uitgeoefen word;
- Die mate waartoe die lipopening op die mondstuk gesentreer is; en
- Hoever die opening van die lipplaat in- of uitgedraai word.

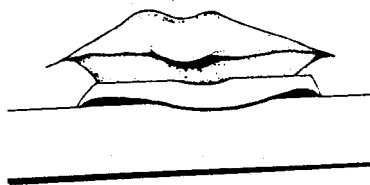
¹⁹ Verwys na hoofstuk 3.4 vir 'n meer breedvoerige bespreking hiervan.

4.2.6 Fisiese afwykings

Die beskrywing van 'n normale, min of meer ideale embouchurevorming is nie altyd moontlik nie omdat die fisiese voorkoms van sommige spelers se lippe 'n ander benadering noodsaak. Veral twee afwykings kan in hierdie verband genoem word, naamlik die voorkoms van 'n sogenaamde 'teardrop', en asimmetriese lippe:

Wanneer die speler se lippe in die middel van die bolip 'n beduidende 'teardrop' het, oefen dit gewoonlik 'n invloed op die gehalte van die toon uit omdat die lugstroom in twee verdeel word (Jones en Delzell 1993:17). 'n Effektiewe manier om die vorm, grootte en posisie van die lugstroom te kontroleer, is deur die vorm van die wasem op 'n skoon kopstuk te beskou. Wanneer twee spore sigbaar is, moet aanpassings deur middel van eksperimentering in die vorming van die embouchure gemaak word. Jones en Delzell (1993:17) stel voor dat so 'n speler sy lippe na buite draai en sodoende die lugstroom met die binnelippe leer beheer. Op hierdie manier kan die 'teardrop' gewoonlik uit die pad van die lugstroom gelig word. Heelwat embouchure oefeninge sonder die fluit is hiervoor nodig.

Embouchure accommodating teardrop



Uit Jones en Delzell 1993:17

'n Assimmetriese embouchure, met ander woorde wanneer die lugstroom nie deur die middel van die lippe uitgeblaas word nie, is dikwels verwant aan die voorkoms van 'n 'teardrop'. Wanneer die speler nie suksesvol is in sy poging om die 'teardrop' uit die pad van die lugstroom te lig nie, moet die moontlikheid om net een van die twee lipopeninge te gebruik, ondersoek word. "Move the head joint to center the embouchure hole under the larger opening, [...] direct the air through this opening, closing off the other side of the lips. The resulting embouchure will be off center and the lips unsymmetrical." (Jones en Delzell 1993:18). Verder is die fisiese voorkoms van

'n speler se lippe soms sodanig dat 'n assimetriese embouchurevorming die natuurlikste opsie is. Die toets lê altyd in die toonkwaliteit, toonbeheer en respons, en nie in die voorkoms van die embouchure nie. Indien 'n assimetriese embouchure vir die spesifieke speler 'n natuurlike oplossing is, behoort dit so gehou word.

4.2.7 Embouchure oefeninge in die voorgestelde tutor

Moyse (1991:32) noem dat die klein spiere in die lippe 'n groot rol speel in die verwerwing van 'n goeie toon, veral wat die kombinasie van soepelheid en fermheid betref: "[...] always providing one has excellent little muscles that are already firm by nature and essentially developed and made supple by practising slurred passages, leaps and long notes."

Om hierdie rede bevat die voorgestelde tutor, waarvan die raamwerk in hoofstuk sewe bespreek word, verskillende tipes toonoefeninge met die oog daarop om die nuwe speler op die pad na toonontwikkeling kan help indien dit gereeld en met sorg uitgevoer word. Drie tipes oefeninge, naamlik lang note, legato spronge en legato passasies word afwisselend in elke les voorsien. Hierdie oefeninge dien ook, indien dit korrek uitgevoer word, as uitstekende basis vir die uitbreiding van longkapasiteit en asembeheer, daarom word die meeste hiervan aangedui om stadig gespeel te word, met 'n egalige toonbeheer en homogene klank. Verder moet hierdie oefeninge daagliks met sorg gedoen word sodat die klein spiere waarna Moyse hierbo verwys deur gereelde inoefening beide ferm en soepel kan word.

Vir voorbeelde van oefeninge uit die tutor word die leser verwys na les twee (2.1), les 10 (10.2), les 12 (12.1 en 12.2).

4.2.8 Ten slotte

Hierdie riglyne is slegs as breë buitelyne geskets en die nuwe speler moet, onder leiding van sy onderwyser, op die pad van ontdekking die nodige aanpassings binne die gegewe kriteria maak wat by individuele fisiese gegewe en toonideale aansluit. "Practice should be the road to discovery" (Hinch 1990:12).

4.3 Toon

Of all the things that you remember most about a good flute player, his or her tone must come at the top of the list (Wye 1995b:7).

Die eienskappe van die fluit se toon is waarskynlik die belangrikste rede vir die gewildheid van hierdie instrument. Beginners het, in die ondervindingsveld van die skrywer, deurgaans die spesifieke toonkwaliteit van die fluit as rede vir die aanvang van fluitstudies genoem. Verder het die vroeë vestiging van 'n aangename toonkwaliteit ook as sterk motiveerder vir die volhou van 'n gereelde oefenroetine gedien - dit is lekkerder om aan te hou oefen wanneer daar geleidelik mooier klanke uit die fluit kom as wanneer die toon asemrig en dof bly.

Die onderwerp van toonkwaliteit is 'n komplekse onderwerp en onderworpe aan subjektiewe beskrywings en voorkeure. Juis omdat intensiewe navorsing hieroor beskikbaar is, sal slegs aspekte van toonkwaliteit wat spesifiek op die beginner betrekking het in breë trekke beskou word.

4.3.1 Die ideale toon - is daar so-iets?

The ideal flute tone is clear and focused; it has a hard, firm core, modified by qualities of sweetness and beauty. It should not have fuzzy edges (Toff 1985:94).

'n Beginner fluitspeler, veral 'n leerling wat alreeds oor 'n deeglike musikale agtergrond beskik, sal as 'n reël baat by intensiewe toonontwikkeling ter aanvang van fluitstudies. Die motivering vir hierdie stelling lê in die feit dat gewoontes, hetsy goed of sleg, baie gou vasgelê word. Daarom moet die basiese boustene van toonontwikkeling al vanaf die eerste les gemessel word omdat latere korrigerings heelwat frustrasie kan inhou. Die nuwe speler moet ook gewoond raak daaraan om daagliks tyd aan toonontwikkeling te spandeer en nie bloot stukke te oefen met die oog daarop om die note-inhoud baas te raak nie.

Een van die hulpmiddels om toonontwikkeling te bevorder is die internalisering van 'n persoonlike toonideaal - wanneer die nuwe speler nie weet watter tipe toon hy uiteindelik op sy instrument wil maak nie, sal alle toonoefeninge futiel en rigtingloos bly. Hiervoor is die bywoon van uitvoerings, luister van goeie opnames en die lewendige klankvoorbeelde van die onderwyser waardevolle hulpmiddels. Hierdie

interne toonideaal moet dan gereeld met die werklike toon wat gemaak word vergelyk word sodat aanpassings gemaak kan word.

Een van die groot take van 'n onderwyser is die vestiging van 'n bevredigende en aantreklike toon, en om dit te bereik is dit nodig dat beide leerling en onderwyser in breë trekke dieselfde idee van 'n aantreklike toon het.

Die vraag ontstaan nou of daar wel so-iets soos 'n ideale toonkwaliteit vir die nuwe speler is, en hoe dit gedefinieer kan word. Watter tipe toonkwaliteit moet 'n beginner fluitspeler probeer ontwikkel?

Net soos wat dit die geval is met die eienskappe van sangstemme, is die persoonlike voor-en afkeure wat die toonkwaliteit van verskillende fluitspelers betref hoogs individueel, alhoewel konsensus darem gewoonlik ten opsigte van goeie en swak tooneienskappe bereik kan word.

Die boustene van die moderne fluitklank word wel universeel beskryf en, soos hierbo aangehaal, bestaan 'n algemene konsep van wenslike kwaliteite en boustene wel. (Wye 1985a:5) skryf byvoorbeeld as volg: "When tone is discussed, the word tone is used as a collective noun for a number of desirable qualities [...]. For example: a) colour, b) size, c) projection, d) intensity, e) vibrato, f) purity." Wanneer daar aan die kwaliteit van 'n speler se toon geskaaf word, kan boustene, soos hierbo genoem, gebruik word om aspekte van toonproduksie te ontleed en 'n beginner kan dus ondubbelsinnige en duidelike leiding ontvang wat die ontwikkeling van toonbeheer betref.

Bell (1996:11) vergelyk die fluit se toon met die stem se eienskappe, en kom tot die gevolgtrekking dat, net soos met individuele eienskappe van verskillende stemkwaliteite, elke fluitspeler uiteindelik die eienskappe van sy eie toon moet aanvaar, ontgin en as voertuig vir musikale uitdrukking aanwend. Die neiging, volgens hom, om 'n internasionale styl van spel te vestig wat individuele verskille in toonkwaliteit tussen spelers negeer, moet ten sterkste ontmoedig word.

Wanneer hierdie argument in die konteks van hierdie verhandeling na die volle konsekwensie van hoërskoolbeginners deurgetrek word, beteken dit dus dat jong fluitspelers deur hul onderwysers aangemoedig moet word om, nadat basiese boustene

van fluitspel soos deur Wye (1985a:5) beskryf is, sowel as aspekte soos dinamiek, intonasie en musikale uitdrukking onder beheer gebring is, te streef na die ontginning van individuele tonale kenmerke. Dit sou dus beteken dat die konsep van 'n sogenaamde ideale toonbeeld baie relatief is en hoogstens kon inhou dat die nuwe speler die potensiaal van 'n betroubare instrument en die ontwikkeling van persoonlike toonvaardighede ten beste moet probeer integreer. Dit sou wel wenslik wees om die nuwe speler aan soveel moontlik speelstyle bloot te stel sodat 'n interne toonideaal as kombinasie van eksterne toonvoorbeelde en fisiese vermoëns vasgelê kan word.

Die einddoel hier is dus om spelers met individuele tooneienskappe en musikale uitdrukkingsvermoëns te laat ontwikkel en nie spelers wat tonale ewebeelde van mekaar is nie: "To me, individuality is a dimension of musicality and without it something fundamentally is lacking in a player" (Bell 1996:11). Ook Toff (1985:104) meen dat "[...] each true virtuoso has his or her own individual style, which may or may not conform to what were once exclusively national characteristics." Die voorwaarde wat hier geld is dat die boustene van toonbeheer, soos helderheid, intonasie, projeksie, grootte, intensiteit en vibrato (Wye 1985a:5) 'n bevredigende vlak van beheer bereik het.

Enige poging om 'n fluittoon te beskryf sal altyd onderhewig wees aan veralgemening en subjektiewe persepsies, maar 'n kortlikse beskrywing van wenslike en onwenslike tooneienskappe wat deur middel van persoonlike empiriese steekproewe onder nuweling fluitspelers vasgestel is, het die volgende beskrywings van 'n sogenaamde 'goeie toon' opgelewer:

- 'n Goeie toon is suiwer en sonder opvallende asemrige kwaliteite;
- Dit het singende kwaliteite wat verwarm word deur vibrato; en
- 'n Intense, ronde toon kan geprojekteer word - selfs met 'n *piannissimo* klank.

Omdat die ontwikkeling van toon sinoniem is met die ontwikkeling van 'n soepel embouchure, sal die oefeninge wat vir laasgenoemde in die voorgestelde tutor voorgeskryf word, ook dien as toonontwikkelingsoefeninge. Vir hierdie doel word die leser verwys na hoofstuk 4.2.7. Enige verdere toonanalise wat gemik is op 'n gevorderde speler lê buite die veld van hierdie studie.

4.3.2 Toon en talent

Wanneer die vergelyking van die fluittoon met die eienskappe van die stem verder gevoer word, ontstaan die vraag of talent hoegenaamd enige rol te speel het by die vestiging van 'n goeie toonkwaliteit en of alle spelers deur harde en intelligente werk in staat is om min if meer dieselfde tipe toonkwaliteit te verkry.

"Unlike stringed or keyboard instruments, wind instruments are shrouded in mystery when it comes to analyzing tone production [...]." (Toff 1985:91). Dit is egter die persoonlike ondervinding van die skrywer van die verhandeling dat alle leerlinge nie gelyk is wanneer met fluitonderrig begin word nie. Net soos die geval met sangtalent wil die skrywer dit waag om 'n groot mate van talent aan die ontwikkeling van 'n aangename toonkwaliteit toe te skryf. Alhoewel die oorgrote meerderheid leerlinge wel in staat is om fluit tot op 'n bevredigende vlak te leer speel, het persoonlike ondervinding geleer dat 'n leerling wat aanleg toon vir die spesifieke wyse van toonproduksie wat op die fluit betrekking het, veel meer kan vermag as wat deur 'n onderwyser in die onderrigperiodes oorgedra word.

4.3.3 Ten slotte

Juis omrede die kultivering van 'n aangename en aanvaarbare toonkwaliteit 'n baie subjektiewe onderwerp is en tot 'n groot mate nie aan meetbare analise onderwerp kan word nie, is dit des te meer belangrik dat beide leerling en onderwyser 'n baie spesifieke toonideaal aan die hand van die individuele vaardighede van die leerling ontwikkel en voortdurend daaraan slyp. Die leerling bring per slot van sake heelwat meer tyd in geïsoleerde oefening deur as wat hy die onderwyser se leiding tot sy beskikking het, en moet daarom 'n juiste idee van 'n bevredigende toonkwaliteit as toonideaal beskikbaar hê om sy eie vordering aan te meet.

4.4 Artikulasie

Artikulasie het ten doel om aan musiek vorm en betekenis te gee: "Without this enunciation music would become monotonous and meaningless, a sustained spaghetti-like sound without shape or form" (Krell soos aangehaal deur Hinch 1994a:18).

Artikulasie in die konteks van beide taalgebruik en fluitspel maak gebruik van konsonante en vokale: "[A]rticulation includes using the tongue to pronounce the consonant and vowel sounds [and] is responsible for startings, durations and releases." (Hinch 1994a:18). Wanneer van artikulasie in die konteks van nootaanvange gepraat word, sluit dit hoofsaaklik die gebruik van die konsonant 't' in al sy vorms in, terwyl toonduurte en nooteindes met behulp van vokale bewerk word (Hinch 1994a:18).

Vir hierdie verhandeling gaan hoofsaaklik aandag gegee word aan die korrekte manier om 'n noot te begin, dus die tongslag aan die begin van die noot, omdat dit vir die beginner fluitspeler van belang is.

4.4.1 Die aanleer van tongslag vir die beginner

Wanneer moet 'n beginner tongslag begin gebruik?

Voordat hierdie vraag beantwoord kan word, moet daar eerstens 'n bevredigende definisie vir die term artikulasie' geformuleer word. In die konteks van die studieveld, met ander woorde met die doel om leiding aan beginner fluitlerlinge te gee, wil die skrywer die volgende definisie aanbied:

Artikulasie is die tegniek van tongwerk sodat die ekspressiewe inhoud van die musiek duidelik aan die luisteraar oorgedra word.

Wye (1985c:5) skryf ook dat artikulasie belangrik is om die musikale inhoud van die musiek aan die luisteraar oor te dra: "Articulation is the speech of music." Sonder duidelike artikulasie sal die inhoud en musikale uitdrukking vaag en onduidelik bly.

In die konteks van die verhandeling beteken artikulasie dan:

- Die aksie van die tong; en
- Die onderskeid tussen legato, legato tongslag, mezzo staccato en staccato.

Oor die vraag wanneer 'n beginner tongslag moet begin gebruik is daar verskeie opinies, onder meer dat die tong eers na die vestiging van 'n goeie toon gebruik word (Taffanel en Gaubert 1958:4), dat die gebruik van tongslag moet wag totdat die toon redelik helder is (Hunt 1989:10), of dat tongslag "[...] merely a final addition to [...] attack from the breath" is (Soldan 1986:36).

Dit is die mening van die skrywer dat die aksie van tongslag nie eers na die vestiging 'n bevredigende toon bygevoeg moet word nie, maar so gou as wat die nuwe speler die eerste klanke begin bemeester. Die leerling moet as't ware die speel van 'n bevredigende toon en die tongslag aan die begin van daardie toon as 'n eenheid aanleer. Die rede hiervoor is dat dit voorkom dat 'n gewoonte aangeleer word, soos dikwels uit eie ondervinding teëgekome is, dat 'n noot bloot met die lippe of, nog erger, met 'n keelaksie (met ander woorde deur middel van die sluiting van die glottis) begin word.

Verder sluit voordele wat die vroeë aanleer van tongslag inhou ook in dat, soos wat in hoofstuk 7.2 en 7.3 verduidelik word, dat die leerling van die begin af die gewoonte aanleer om artikulasie-aanduidings akkuraat te leer lees. In eie ondervinding is baie onnodige ure daaraan spandeer om leerlinge daarop te wys dat tongslag en legato aanduidings baie nougeset gevolg moet word. Deur hierdie dissipline vanaf die begin te kweek word die leerling dus bevoordeel en die onderwyser heelwat frustrasie gespaar.

Omdat hierdie studie op hoërskoolbeginners gerig is, sal slegs die beginsels van enkeltongslag bespreek word omdat dubbel-en trippeltongslag na die mening van die skrywer eers na die vestiging van die korrekte tegniek vir enkeltongslag aangeleer behoort te word. "Good single tonguing will also help considerably towards fluency in double and triple tonguing" (Wye 1985c:10). Die gebruik van dubbel-en trippeltongslag word ook nie deur die huidige leerplan vir leerlinge in die teikengroep, met ander woorde hoërskoolbeginners, vereis nie.

4.4.2 Die rol van die diafragma by tongslag

The movement of the tongue [...] simply releases the pressurized air behind the orifice, similar to the venting of an eight foot organ pipe: if the valve is opened before blowing the bellows, a wheezy, comical whimper will result; if the air is sent without stopping the pipe first, the attack cannot be controlled. The same thing happens on the flute (Debost 1996:3).

Die tong vervul in sekere opsigte dieselfde rol as dié van 'n klep wat lug vrylaat. Soos in die aanhaling hierbo verduidelik is, moet daar egter eers 'n sekere mate van lugdruk opbou voordat hierdie lug vrygelaat word deur die klep oop te maak. Wion (1995:27) som hierdie beginsel kortliks op wanneer hy sê: "Remember that the tone comes from

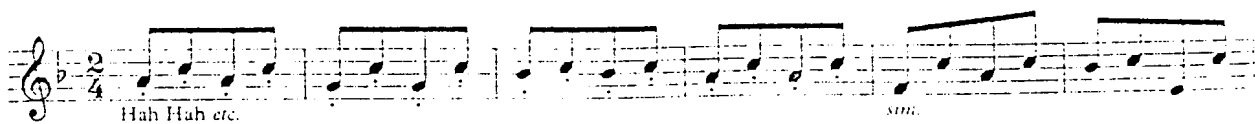
the air, not from the movement of the tongue." Ook Lloyd (1999:12) meen dat heelwat fluitspelers se probleme met artikulasie stam uit die afwesigheid van 'n egalige lugstroom wat voldoende lugdruk voorsien.

Voordat enige tongtegniek aan die nuwe speler verduidelik word, is dit dus belangrik dat die korrekte asemondersteuning elke noot vooraf gaan. Hunt (1989:11) beskryf hierdie aksie as volg: "The tongue acts like a valve, the air built up behind it, ready to travel into the flute." Goldberg (in Garcia 1997:9) som hierdie proses op wanneer hy sê dat 'n helder artikulasie oor twee stappe moet geskied, naamlik voorbereiding (waartydens weerstand in die vorm van lugdruk agter die tong opgebou word) en die loslaat van hierdie lug deur die tong te ontspan. Die tegniek van artikulasie is dus nie net in die beweging van die tong gesetel nie, maar veral ook in die mate waartoe die toongehalte by korter nootwaardes beheer kan word. Hiervoor is die samewerking van die diafragma/tussenribspiere onontbeerlik.

Die aanleer van 'n tegniek vir tongslag kan dus oor ten minste twee fases geskied, naamlik:

- Die begin van 'n noot met die diafragma alleen; en
- Die byvoeging van die tong om 'n noot te begin.

Oefeninge vir diafragma-note kan al op die mondstuk alleen en later op die hele fluit gedoen word, sodat die nuwe speler die konsep van lugdruk wat in die mondholte opbou en die tong wat as klep dien om hierdie lug vry te stel kan verstaan. Hiervoor kan die leerling eerstens kort herhaalde klanke met 'n sterk inwaartse beweging van die maagspiere op 'hu-hu' of 'ff-ff' sing. Hierna kan staccato's met die diafragma alleen gespeel word, byvoorbeeld:



Uit Wye 1995b:27

Nog 'n voorbereidende oefening wat gebruik kan word is om korrek in te asem, die asem vir twee tot drie sekondes in te hou en dan met een of meer ligte tongbewegings vry te laat. Op hierdie wyse word die verhouding tussen lugdruk en tongaksie geïllustreer²⁰.

Hierdie oefeninge kan volgehou word as deel van die daaglikse oefenroetine.

4.4.3 Die aksie van die tong

Tongslag het ten doel om die aanvang van 'n noot te defenieer sodat die toon helder en duidelik oorgedra kan word, hetsy vir staccato's of langer nootwaardes. "The way a tone begins is a main constituent of its tonal quality" (Visser 1998b:1).

Die aksie van die tong is 'n kontroversiele onderwerp juis omdat die moedertaal van die speler die verhouding van die lippe, tong en tande met betrekking tot mekaar beïnvloed. Die Franse spelers het hier blykbaar 'n voordeel deurdat die Franse taal 'n natuurlike tongaksie en artikulasie vir die fluit tot gevolg het. Debost, 'n Franse speler, skryf byvoorbeeld (1996c:3): "The idiomatic 'tu' cannot be reproduced in English. At best, duplicating the sound in English comes out *too*, a muddy attack, or worse yet, *tew*." Wion (1995:27), 'n Amerikaanse speler, gee 'n verklaring vir die klaarblyklike superieure Franse artikulasie: "Speaking the French language [...] involves both lips and tongue in the front of the mouth, and the consonant 't' is well-defined. Americans tend to speak farther back in the mouth; 't' can become 'd' or even lack any clear definition."

Franse spelers neig om met die tong teen die tande of lippe te artikuleer, terwyl Engelse, Amerikaanse en Afrikaanse taalgebruikers eerder die tong teen die harde verhemelte, net agter die tande plaas. Om hierdie verskille te illustreer gee Garner, 'n Amerikaanse speler, byvoorbeeld die volgende wenke oor die plasing van die tong tydens die aksie van tongslag (1998:1): "The tip of the tongue normally touches at or slightly behind the point where the teeth meet the gums. There are exceptions, however. There are times when the tongue might actually come between the teeth (for a soft attack), or the tone might be started with a breath attack ("hoo" syllable) or a lip

²⁰ Verwys na hoofstuk 3.2 vir 'n meer volledige bespreking van korrekte asemhaling asook voorbeelde van geskikte asemhalingsoefeninge.

attack ("poo" syllable)." Ook Goldberg, 'n Amerikaanse speler, sê in 'n onderhoud met Garcia (1997:9) dat die tong se plasing "[...] against the roof of the mouth, somewhere behind but not touching the back of the teeth" moet wees.

Die dikte en lengte van die tong sowel as die vorm van die tande en verhemelte speel verder ook 'n bepalende rol ten opsigte van die tongaksie, so ook die komplekse proporsies tussen die tong en verhemelte.

'n Opdrag aan 'n beginner om die noot met 'toe', 'ta' of 'tie' te begin, sal dus verskillende mond- en tongposisies by verskillende spelers tot gevolg hê, afhangende van die moedertaal en fisiese gegewe van die speler. Om sake verder te kompliseer sê Debost (1995b:3) dat heelwat variante in die spesifieke konsonante, wat vir die begin van 'n noot gebruik kan word, vir fluitspelers beskikbaar is:

- 't' vir alle vorms van enkeltongslag; tussen die lippe, teen die tande, tussen die tande, teen die harde verhemelte;
- 'k' vir kort dubbelongslag;
- 'd' vir loured of legato tongslag of vinnige enkeltongslag;
- 'g' vir 'n minder skerp dubbelongslag;
- 'p' vir 'n sagte aanvang sonder tongslag.

In die lig van bogenoemde gegewens is dit dus raadsaam om eerder aan die beginner basiese beginsels vir die aksie van tongslag te gee as om bloot met die opdrag om 'n noot met 'tu' of 'too' te begin, tevrede te wees. Hierdie beginsels kan die volgende aanbevelings inhoud:

- Die tong moet sover vorentoe in die mond wees as wat die speler kan handhaaf. Wye (soos aangehaal deur Hinch 1994a:20) som dit as volg op: "Tongue forward. That is, tongue between or against the front teeth";
- Die aksie van die tong moet lig en klein wees: "The tongue movement should be minimal, not strong or forced" (Wion 1995:27);
- Voldoende lugdruk moet in die mondholte opbou sodat die tong die lug met 'n ligte beweging kan vrylaat;

- Die tong moet nie só gou na die 't' posisie terugkeer dat die einde van die vorige noot verkort word nie: "Placing the tongue too soon against the lip or palate destroys the legato line" (Wion 1995:27). Tromlitz (1991:161) motiveer hierdie proses akkuraat: "The sound should be considered as a thread with which the notes are connected to one another by the articulation";
- Die kwaliteit van die toon wat na die tongslag volg, is belangrik. "An articulation exercise is really a tone exercise chopped into bits" (Wye 1995b:26);
- Die basisgedeelte van die tong moet ontspanne gehou word en nie saam met die res van die tong beweeg nie: "Very often, the base of the tongue moves too much and the air passing through the mouth is disturbed" (Wye 1985c:16);
- Die tong moet, by beginners, nooit gebruik word om 'n noot te stop nie: "The tongue is used to start notes, not stop them" (Putnik 1970:12). In die ondervindingsveld van die skrywer ondervind veral leerlinge wat eers blokfluit leer speel het probleme hiermee;
- 'n Tongaksie soos 'ta' waartydens die speler die tong te ver na agter terugtrek en dus die basisgedeelte van die tong oormatig laat beweeg, veroorsaak gewoonlik dat die kakebeen sak wanneer die tong 'n noot begin. "[t] has a disastrous influence on the embouchure, pitch and tone color" (Hinch 1994a:26); en
- Die tong moet gewoonlik nie 'n hoorbare perkussiewe geluid maak nie (Hunt 1979:20), maar slegs dien om die aanvang van die noot duidelik en helder te laat klink.

Opsommend kan gesê word dat die mees ideale konsonant vir die aanvang van 'n noot 'tu' of 'toe' blyk te wees, omdat dit die tong vorentoe bring en die lippe voorberei vir 'n natuurlike embouchure (Hinch 1994a:21). Konsonante soos 'ti', 'tie' of 'ta' stuur die mond weg van die lipplaat af en is nie bevorderlik vir 'n goeie embouchure nie.

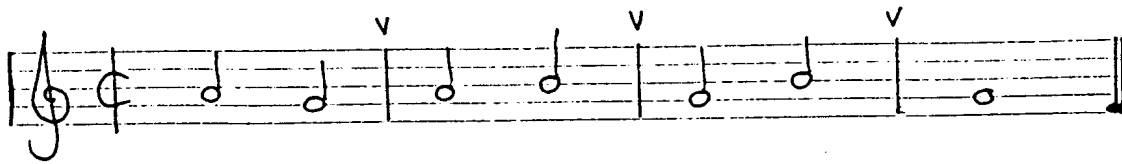
Hierdie vroeë tongslag moet versigtig deur die onderwyser gekontroleer word juis om verkeerde gewoontes te keer. Beide die aksie van die tong, sowel as die toongehalte van die noot wat daarna volg moet van 'n bevredigende gehalte wees voordat enigsins verder met die aanleer van nuwe note gevorder kan word. Omdat die onderwyser in hierdie opsig op raaiwerk aangewese is en nie, soos byvoorbeeld 'n violonderwyser met 'n leerling se styktegniek, elke stadium van die ontwikkeling van die tongtegniek

kan sien nie, lê die toets hiervan in die toongehalte en helderheid van die nootaanvange.

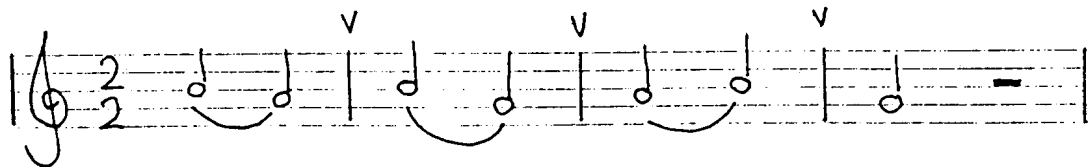
4.4.4 Artikulasie-tipes wat in die voorgestelde tutor gebruik word

Heelwat variante word onder die versamelterm 'enkeltonslag' aangetref, en hiervan word die volgende vir die beginner in die voorgestelde tutor aangeleer:

- Legato tongslag: word heel eerste aangeleer en hier moet die tongaksie geen klankonderbreking tussen aanliggende tone moet veroorsaak nie;



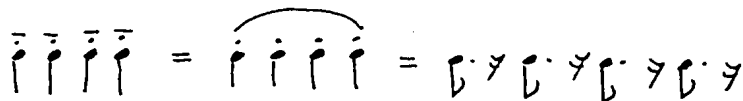
- Legato: word net hierna aangeleer en beteken dat net die eerste noot onder die boog word met tongslag gespeel word. 'n Moontlike probleemarea is die ongelyke beweging van die vingers tussen die twee legato note met gepaardgaande gapings in die klank;



- Staccato: moet altyd in die konteks van die tempo geles word. Daarom is 'n staccato aanduiding in 'n allegro beweging korter in toonwaarde as wanneer dit in 'n Adagio gedeelte aangedui word. Die korrekte tegniek vir staccatospel vereis voldoende lugdruk en asemondersteuning vooraf. 'n Algemene probleem is die koördinasie van die klepaksie van die tong met 'n skoon toonaanvang;

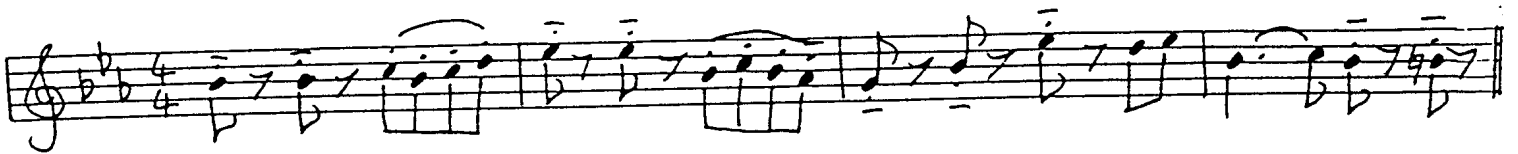


- Mezzo staccato of portato: word gewoonlik deur 'n kombinasie van 'n staccato met 'n bogie of staccato met 'n tenuto lyn oor die note aangedui; dit is korter in toonlengte as legato tongslag maar langer as staccato's. Hierdie aanduiding word gewoonlik as volg uitgevoer:



Uit Malan 1986:48.

In die voorgestelde tutor word die volgende oefening onder meer gebruik om die leerling op hierdie artikulasietipe bedag te maak:



- Tenuto: word met 'n strepie bokant die noot aangedui en beteken dat die noot vir sy volle waarde en met effens meer gewig maar "[...] nie noodwendig met 'n klem nie" gespeel moet word (Malan 1986:48). Gewoonlik word dit soos legato tongslag uitgevoer en met 'n sagter tongslag, byvoorbeeld 'du', in plaas van 'tu'.



Die tutor skryf vanaf die eerste les voor dat die nuwe speler akkuraat sal artikuleer omdat dit die inhoud en musikale uitdrukking van die musiek verduidelik. Onderskeid tussen hierdie vier tipes tongslag moet dus deeglik bemeester word sodat dit die grondslag kan lê vir die verdere ontwikkeling van tongtegniek, asook die musikale ontginning van die werke wat geoefen word.

4.5 Vibrato

When asked to explain how he produced his vibrato, a famous tenor replied quizzically: 'What vibrato?'. For him tone and vibrato were inseparable. (Bonner 1998:14).

Die moontlike vroeë aanleer van vibrato vir 'n beginner, veral 'n hoërskoolbeginner, moet as opsie deur die onderwyser oopgelaat word. Alhoewel dit nie as vereiste vir leerlinge met fluit as tweede instrument beskou word nie, behoort die aanleer van 'n toon wat deur vibrato verwarm word tog die leerling heelwat te bevoordeel omdat dit die speler, tesame met aspekte soos dinamiek, asembeheer en toonbeheer, verder toerus om met meer musikale uitdrukking te speel. In die woorde van Lord (1999:1): "The term 'expression' includes many components, including vibrato."

Fluitonderwysers is dikwels van mening dat hierdie aspek van toonproduksie te gevorderd is vir die beginner, maar dit is die ondervinding van die skrywer dat beginnerfluitspelers makliker vibrato aanleer wanneer die beginsels hiervoor feitlik saam met die slyp van die eerste note aangebied word, as later wanneer dit as 'n ekstra tegniek bygevoeg moet word. 'n Belangrike voorwaarde wat dan geld is dat die beginner nooit moet ervaar dat vibrato 'n gevorderde en moeilike tegniek is nie, maar dat dit inherent deel is van die toon wat voortdurend geslyp en gevorm word, net soos aspekte soos suiwerheid, fokus en projeksie.

4.5.1 *Natuurlike vibrato*

In die skrywer se ondervindingsveld het die meeste beginners wat goeie leiding met betrekking tot toonproduksie ontvang het, so gou as wat 'n bevredigende en aangename toon begin ontwikkel het, ook 'n natuurlike vibrato begin ontwikkel. Faktore wat hierdie proses aangehelp het was gekoppel aan die kweek van goeie toonproduksie en gesonde gewoontes vanaf die begin; byvoorbeeld om met 'n oop en

ontspanne keel en skouers, voldoende asemondersteuning en met goeie gebruikmaking van vokalisering in die mondholte te leer speel. Kortom, die ontwikkeling van 'n gesonde toonbasis het in heelwat gevalle met die ontwikkeling van 'n natuurlike vibrato gepaard gegaan - veral wanneer die proses van toonontwikkeling met volop klankvoorbeelde van ander fluitspelers sowel as spelers van ander instrumente gepaard gegaan het.

Die afleiding wat die skrywer uit hierdie ervaring maak, is dat vibrato in 'n ideale situasie inherent deel is van 'n goeie toon, en nie iets wat later op 'n maklike of natuurlike wyse bygevoeg kan word wanneer die basiese toon nie gesond ontwikkel het nie. Inteendeel, leerlinge wat op 'n latere stadium 'n intensionele vibratotegniek moes aanleer, het dikwels probleme ondervind met die integrering hiervan beide met die toonkwaliteit en met die musikale inhoud van werke wat uitgevoer word. In hierdie opsig wil die skrywer vir Lord (1999:1) aanhaal wat sê dat: "French flute players consider vibrato to be an integral component of tone production." So ook het leerlinge wat moeilik van verkeerde gewoontes met betrekking tot toonproduksie kon ontslae raak, 'n langsame en moeilike pad wat die aanleer van 'n musikale vibrato betref, geloop.

Die speler moet dus eerstens in staat wees om 'n ronde, suiwer, ontspanne en 'reguit' toon te produseer, en daarna is die moontlikheid dat vibrato op natuurlike of ontspanne wyse sal ontwikkel, des te beter. Moyse (1973:15) som hierdie beginsel effektief op wanneer hy skryf dat: "A bell of good quality vibrates by itself."

Die uitsondering is wanneer die nuwe speler 'n bewerige, gespanne vibrering - 'n sogenaamde 'nanny goat' vibrato - begin ontwikkel. Die oorsprong van so 'n bewerige, onmusikale vibrato is waarskynlik, volgens Wye (1985d:24), spanning in die keelarea. Putnik (1970:17) noem dit 'n "amusical throat quiver" en skryf dat 'n speler in so 'n geval gelei moet word om eers weer reguit, oop klanke te speel met voldoende asemondersteuning voordat enige poging tot die korrekte aanleer van vibrato aangewend word.

Dit is dus, volgens eie opinie, baie meer ideaal wanneer 'n nuwe speler hierdie aspek van toonproduksie geleidelik saam met die basiese beginsels vir goeie toonproduksie ontwikkel, as wanneer vibrato later op 'n bepaalde stadium as ekstra tegniek bygevoeg

en geïntegreer moet word. Dit is teoreties moontlik om te vereis dat 'n speler wat 'n standaard van ongeveer UNISA graad V tot VI bereik het met vibrato moet begin speel, maar wanneer gesonde gewoontes ten opsigte van toonproduksie nog nie gevestig is nie, het die speler teen hierdie tyd dikwels al self so 'n negatiewe waarde aan hierdie aspek gekoppel dat dit moeilik op 'n ontspanne wyse benader kan word. Wanneer die speler self gespanne is, word die aanleer van vibrato juis moeiliker gemaak, wat weer 'n negatiewe kringloop tot gevolg het.

Wanneer 'n nuwe speler se toon met 'n natuurlike vibrato begin ontwikkel, is dit verder belangrik dat dit nie as ekstra komponent uitgesonder moet word en 'n groter ophef hieroor as byvoorbeeld suiwerheid van toongehalte of intonasie gemaak word nie. Die skrywer is intendeel van mening dat die woord "vibrato" nie eers aan die nuwe speler genoem moet word nie, totdat dit doelbewus begin gebruik word as werktuig vir uitdrukkingvolle spel, om frases te vorm of om stylverskille uit te lig.

Op hierdie stadium sal dit nodig begin word om die gebruik van vibrato meer formeel te begin slyp en skaaf, en dan sal aspekte soos die spoed (met ander woorde die frekwensie) en diepte (of amplitude) van die fluktuasies onder beheer gebring en gemanipuleer moet word. "Although a flutist may have a natural vibrato, variation of speed and depth must still be learned" (Lord 1999:3). Tot dan is dit, na die mening van die skrywer, baie meer voordelig om aan hierdie aspek van toonproduksie 'n lae profiel te gee maar terselfdertyd 'n wakende oog oor die aanleer van 'n goeie basis vir die gebruik van vibrato in die toonproduksie te hou. Die nuwe speler moet in hierdie tyd ook baie gereeld aan goeie klankvoorbeelde van 'n musikaal-geïntegreerde vibrato deur spelers van ander instrumente sowel as sangers blootgestel word.

4.5.2 Formele aanleer van vibrato

Vibrato should not be a separate issue from the sound, but some of the technical aspects can be addressed separately. [...] Every aspect of vibrato should be under control (Walker 1995:15).

4.5.2.1 Wat is vibrato?

Vibrato word, volgens Putnik (1970:17) gebruik om die suiwer fluittoon, wat van nature arm aan botone is, interessant en uitdrukkingvol te maak.

Vibrato het, in teenstelling met die situasie teen die einde van die vorige eeu²¹ en, in sommige lande, selfs nog in die twintigste eeu²², heeltemal deel van die fluitspeler se musikale gereedskap geword. Om hierdie rede moet spelers wat 'n verkeerde vibrato tegniek aangeleer het, of wat nie op natuurlike wyse geleer het om die toon te verwarm nie, 'n sistematiese metode hê waarvolgens dit wel aangeleer of gekorrigeer kan word.

Eerstens is dit nodig om te weet wat gebeur wanneer vibrato gebruik word. Moyse (1973:10) bied die volgende definisie aan: "Regular and simultaneous variations of the volume and of the pitch of a sound continue during its emission. These variations or undulations can be more or less rapid, more or less intense, and more or less pleasing." Wye (1985d:19) meen vibrato is "[...] a fluctuation in the flute tone, about three quarters of which is a rise and fall in pitch, the remainder a rise and fall in volume or loudness."

Vibrato behels die fluktuering van drie aspekte van toonproduksie:

- Intonasie (toonhoogte styg en daal in eweredige hoeveelhede);
- Dinamiek (toonsterkte vermeerder en verminder eweredig); en
- Toonkleur (wissel tussen grade van donker en ligter toon).

Die spoed van hierdie fluktuasies wissel vanaf vier tot sewe keer per sekonde (Wye 1985d:23), afhangend van die toonsterkte ('n klein klank moet ook 'n klein vibrato hê), die register van die fluit (lae register note het 'n natuurlike stadiger vibrato-spoed²³), en die styl van die musiek wat gespeel word. "Slow, low register tunes may sound best with a gently languid vibrato; exciting tunes, especially in the middle and high register, may sound better with a faster vibrato" (Wye 1985d:25).

²¹ "Curiously, it seems that vibrato followed the silver flute. Countries slow in adopting vibrato also tended to be slow in adopting the silver flute, keeping to the wooden flutes instead" (Lloyd soos aangehaal deur Lord 1999:2).

²² Moyse skryf in 1961 die volgende: "It is hardly more than a half-century since the vibrato made its first appearance in Paris among wind instrumentalists." Hierdie nuwe tegniek is glad nie gunstig ontvang deur die Parysenaars nie: "Vibrato? But that was a bibulous disease." (Moyse 1973:10-11).

²³ "Don't forget that the lower the notes, the deeper the vibrato sounds, because the harmonics are further apart on the sound." (Lloyd soos aangehaal deur Lord 1999:4).

4.5.2.2 Basiese voorwaardes

Voordat enige poging tot die aanleer van vibrato gemaak aangewend kan word, is dit eers nodig om 'n helder, oop, suiwer en reguit toon te kan speel omdat dit die basis is waarop enige vorm van toonontwikkeling berus: "The production of a clear straight tone is essential before adding any wobble" (Wye 1985a:19). Vibrato moet nooit gebruik word om tonale swakhede, byvoorbeeld 'n ongefokusde toon of twyfelagtige intonasie, weg te steek nie.

'n Volgende voorwaarde vir die aanleer van vibrato is die vestiging van 'n goeie toonbeeld - die leerling moet gereeld blootgestel word aan die spesifieke toonkwaliteit van die fluit sowel as ander instrumentaliste wanneer spel deur middel van vibrato verwarm word. "To start a student on vibrato, demonstrate first by playing to show how vibrato can color the sound. Make a tape of about ten different examples of good vibrato, from singers and violinists and [...] develop a good concept" (Walker 1995:16).

Beide hierdie voorwaardes is onontbeerlik vir die aanleer van vibrato en die ontbreking van een van hierdie twee voorwaardes sal die effektiewe aanleer van vibrato bemoeilik. In die eerste plek sal 'n toon wat enige spore van spanning (veral keelspanning) bevat, maklik 'n sogenaamde 'nanny goat' vibrato laat ontwikkel. Tweedens is die beskikbaarheid van klankvoorbeelde essensieel - omdat die onderrig van fluit ten diepste oor klank en musiek gaan, is dit na die mening van die skrywer hoogs onbevredigend om hoofsaaklik op woorde en beskrywings staat te maak wanneer toon en aspekte van toon geslyp word.

Laastens kan 'n ontspanne en musikale vibrato nie aangeleer word as die speler met 'n stywe torso of skouers probeer speel nie, omdat dit die vrye vloei van lug inhibeer (Lloyd soos aangehaal deur Lord 1999:4). 'n Ontspanne, regop postuur wat vanaf die eerste les gevestig moet word, is dus net so onontbeerlik²⁴.

4.5.2.3 Hoe word vibrato bewerkstellig?

Vibrato word, volgens Toff (1985:106) deur 'n wisseling in lugdruk bewerkstellig. Vervolgens is dit nodig om te weet hoe om hierdie lugdrukwisseling en dus fluktuasies

²⁴ Verwys na hoofstuk 3 vir 'n bespreking van postuur vir 'n fluitspeler.

in toonhoogte, toonsterkte en toonkleur te bewerk, 'n onderwerp waaroor hewige meningsverskille onder spelers en navorsers bestaan.

Garner (1999:1) meen dat daar vier denkrigtings is wat die aanleer van vibrato betref:

- Vibrato moet deur die abdominale spiere beheer word. Sommige spelers verwys hierna as 'n diafragmatiese vibrato ten spyte daarvan dat die diafragma 'n onwillekeurige spier is;
- Vibrato kom van die keel;
- Vibrato is 'n kombinasie van abdominale spiere en keel; of
- Vibrato kan nie onderrig word nie en moet vanself ontwikkel.

Wye (1985d:19) noem ook vier moontlike tegnieke om hierdie wisseling in lugdruk te verkry, waarvan die laaste twee mees algemeen in kombinasie gebruik word:

- Die lippe en kakebeen beweeg sodat die lippe alternatiewelik saamdruk en ontspan;
- Die keel word afwisselend oopgemaak en gesluit;
- Die larinks²⁵ word gebruik; of
- Die lugspoed en dus die lugdruk word met behulp van die diafragma gefluktueer.

Hierdie eerste twee opsies word selde, indien ooit, deur fluitspelers gebruik, terwyl die laaste twee, volgens hom, waarskynlik gesamentlik behulpsaam is in die voortbring van vibrato. Die bydrae wat deur elkeen onderskeidelik gelewer word is egter, volgens die skrywer, nog geensins finaal uitgeklaar nie. Ter illustrasie word die menings van vooraanstaande pedagoë en spelers verskaf:

- Fletcher (soos aangehaal deur Burgess 1998:2) het deur navorsing tot die gevolgtrekking gekom dat: "the normal diaphragm oscillations [are] a source of vibrato";

²⁵ "The larynx is the cavity at the upper end of the trachea or windpipe and contains the vocal chords." (Smith 1995a:32).

- Gärtner het in sy boek *The Vibrato, with particular consideration given to the Flutist* (soos aangehaal deur Smith 1995a:31) bevind dat die diafragma glad nie behulpsaam is wanneer vibrato geproduseer word nie, maar dat die glottis tesame met die abdominale spiere, tussenribspiere en bors betrokke is;
- Walker (1995:15) maak glad nie melding van enige rol wat die diafragma speel nie en meen dat die register waarin gespeel word bepalend is vir die mate waarin die larinks of abdominale spiere vir vibrato gebruik word: "In the high register I have to move the air more and physically pulsate from the abdominal muscles. The vibrating motion in the low register is more from the throat";
- Lloyd (in Lord 1999:2) sistap hierdie vraag heeltemal wanneer hy meen dat "I'm absolutely certain that vibrato depends on the freedom of your breathing" en dat "[...] most vibrato woes come from tightness in the throat area."

Die skrywer stem egter saam met Garner (1999:2) wanneer hy sê dat: "I know that the players whose sound that I most admire produce the vibrato from the throat. I would wager that many of the flutists that think that their vibrato is produced solely from the abdomen would be very surprised if they were to put one hand on their throat while producing a fast spinning vibrato on a C sbove the staff." Dit is dus die mening van die skrywer dat vibrato hoofsaaklik met die keel, en veral laag in die keel, bewerkstellig word, en dat die asemondersteunende spiere van die abdomen en tussenribspiere die lugdruk en dus die vrye en konstante vloei van lug instand moet hou.

4.5.2.4 Die onderrig van vibrato

Heelwat skrywers²⁶ stel voor dat die vibrato-beginner aanvanklik die lug in kort afgebakende polse met die diafragma moet uitstoot, en deur geleidelik hierdie spoed te vermeerder dan, asof met 'n towerslag, 'n geskikte tegniek om met vibrato te speel sal vind. Die skrywer is egter van mening dat, juis omdat die diafragma nie die lugstroom kan uitstoot nie, hierdie tegniek nie effektief is nie en dat vibrato nie so onderrig of aangeleer moet en kan word nie. Verder kan die diafragma, volgens Rainey (soos aangehaal deur Steyn 1996:28) ook moeilik meer as een keer per sekonde beweeg, dus blyk die konsep van 'n suiwer diafragmatiese vibrato onmoontlik te wees. Die

²⁶ Byvoorbeeld Hunt, S. 1979. *Learning to play the Flute*. London: Pan Educational Music. Verwys na bladsy 21.

oorgang tussen hierdie diafragma-polse en die speel van 'n musikaal-geïntegreerde vibrato bly verder ook vir die skrywer duister.

Daarom meen die skrywer dat die rol van die abdominale spiere en diafragma²⁷ eerder is om lugdruk in stand te hou en die lug gekontroleerd vry te stel sodat die keel oop en ontspanne kan bly vir die voortbring van vibrato. "Producing vibrato that is flexible and acting within the flute tone depends upon a free supply of air" (Lloyd soos aangehaal deur Lord 1999:2). Dus moet die speler se asemondersteuning betroubaar wees sodat die mate van lugdruk voldoende volgehou kan word om hierdie vrye vloei van asem te beheer. Enige mate van spanning, hetsy keel, skouers of arms kan hierdie lugvloei inhibeer met 'n gevolglike onnatuurlike en gespanne vibrato.

Die presiese werking van die larinks en verwante spiere bly nog steeds tot 'n groot mate onduidelik juis omdat al hierdie fisiologiese aksies binne-in die liggaam gebeur en verder omdat dit nie duidelik deur die speler gevoel kan word nie (Weait soos aangehaal deur Steyn 1996:28). Daarom bly dit moeilik om 'n presiese metode of gedetailleerde voorskrifte vir die vibrato-beginner te gee en moet 'n groot komponent van hierdie proses, volgens die skrywer, self deur die leerling ontdek word.

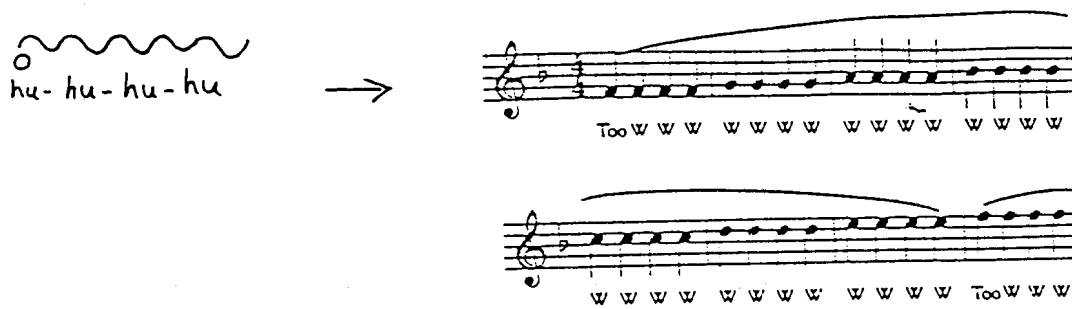
In hierdie opsig word die aanleer van vibrato anders benader as byvoorbeeld by 'n viool waartydens elke stadium van vibrato-ontwikkeling deur 'n onderwyser gekontroleer kan word. "In my opinion, wind instruments teachers must develop a more analytical ear than string, piano and percussion teaching colleagues, who can at least see the surface actions of their students as they play." (Weait soos aangehaal in Steyn 1996:28). Wat hierdie saak nog meer verwarrend maak is die feit dat die keel oop en ontspanne moet bly vir die aanleer van vibrato, maar dat dit juis hier is waar die spoed van die lugstroom en dus die lugdruk gefluktueer word om vibrato voort te bring.

Om hierdie rede word 'n metode, wat met die sangstem van die leerling, die keelspiere in 'n ontspanne posisie en 'n konstante, ononderbroke vloei van lug werk, voorgestel. Heelwat beginners het, in die ondervindingsveld van die skrywer, baat by die volgende metode gevind:

²⁷ Verwys na hoofstuk drie vir 'n meer volledige bespreking van asemondersteuning en die betrokke spiere wat gebruik word.

- Begin sonder die fluit. Gebruik die sangstem of praatstem om een lang en ononderbroke noot op 'n redelike lae en gemaklike toonhoogte te sing of te sing-praat;
- Voeg nou asemlose (ha-ha-ha-ha of hu-hu-hu-hu) teen ongeveer een pols per sekonde by die noot wat gesing word, maar behou die ononderbroke karakter van hierdie noot. Dit is belangrik om die glottis (met ander woorde die spier wat die bokant van die larinks kan oop- en toemaak) nie heeltemal te sluit tussen hierdie polse nie en om die keel ontspanne te hou - die asemlose moet dus nie met die glottis uitgestoot word nie. Verder moet die ondersteuning van die lugstroom konstant en egalig bly vir die volle duur van die noot. Die effek hiervan sal soos 'n taamlik vinnige herhalende crescendo-decrescendo patroon klink en die leerling behoort te ervaar dat die lugstroom afwisselend versnel en vertraag deur die keel en mondholte sonder dat dit tot stilstand kom;
- ('n Alternatief vir hierdie stemdraende toon met asemlose is om 'n sigsgeluid met asemlose te gebruik - vir heelwat beginners is dit selfs makliker as om 'n toon te sing).
- Hierna word hierdie beginsel op die fluit oorgedra - kies 'n maklike noot (byvoorbeeld B1) en speel dieselfde lang noot eers reguit en dan met asemlose. Die leerling moet steeds ervaar dat die spoed van die lug deur die keel onderskeidelik versnel en vertraag vir elke 'ha' terwyl die keel oop bly. Dit is ook belangrik om nie die vloeï van die lug tot stilstand te bring tussen elke 'ha' nie, maar om die noot wat gesing word stemhebbend te hou. Die illustrasie van die keel as glasbuis wat bloot die lug deurlaat, alhoewel fisiologies nie heeltemal korrek nie, kan help om enige neiging tot keelspanning en 'n gevolglike stywe vibrato te ontmoedig;
- Die spoed van hierdie asemlose word nou geleidelik op een lang noot versnel totdat die leerling die eksterne toonbeeld van 'n goeie vibrato met sy eie vermoëns begin integreer. Enige spanning sal op hierdie stadium die ontwikkeling van vibrato inhibeer en moet so gou moontlik opgespoor word. Tydens hierdie vroeë ontwikkelingsfase mag die polse aanvanklik nog rukkerig klink omdat die konsep nog vreemd vir die leerling voel, en die oordeelkundige gebruik van 'n metronoom

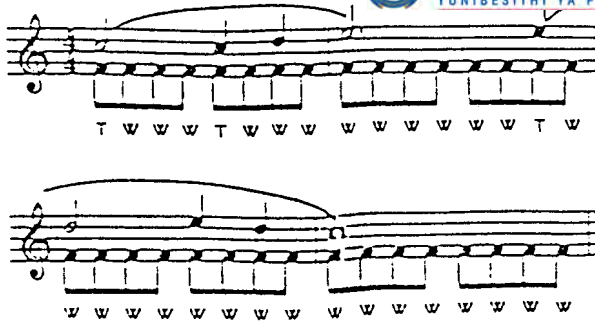
(gestel op 'n spoed van 60, met ander woorde een slag per sekonde), kan 'n belangrike hulpmiddel wees om die vibrato te laat vloei.



Uit Bonner 1998:14.

- 'n Relatief maklike toonleer, byvoorbeeld F of G majeur kan hierna stadig in halfnote met drie, vier of vyf polse per noot deurgespeel word sodat die ervaring van 'n ononderbroke vloei van beide die lugstroom en asempolse onafhanklik van die beweging van die vingers ingeoefen kan word. Dit is belangrik om nie in hierdie stadium enige rukkerige, gespanne of vibratolose note te laat deurglip nie. Hierna kan stadige werke geleidelik bygevoeg word sodat vibrato geleidelik met die toon en musikale inhoud geïntegreer word.

Ten slotte is dit nodig om aan die spoed van hierdie asempolse te skaaf sodat die vibrato nie as afsonderlike polse gehoor kan word nie, maar as 'n geïntegreerde effek van toonverwarming "trying to allow the vibrato to be a part of the tone and not something added to it" (Wye 1982d:22). Verskillende klankdemonstrasies moet in oorfloed gebruik word sodat die nuwe speler 'n baie duidelike klankbeeld het van 'n musikaal-geïntegreerde vibrato. In hierdie opsig moet die onderwyser van sy eie spel sowel as van opnames en ander spelers gebruik maak. 'n Belangrike voorwaarde vir die bevredigende ontwikkeling van vibrato is verder om die leerling toe te laat om sy eie vibrato-tempo te vind, terwyl 'n wakende oog oor die insluip van moontlike foute gehou word. Die volgende oefening van Bonner (1998:15) kan 'n nuttige hulpmiddel wees:



Ter aanvang van die proses om vibrato met die toon te integreer, is hierdie wenk van Garner (1999:2) baie sinvol: "It might be necessary for the student to make a specific number of pulses per beat to introduce the vibrato into a musical passage. After this seems comfortable, let the vibrato "spin" without attempting to measure the pulsations."

Heelwat ander slypmetodes vir die musikale stilering van vibrato kan later op 'n verdere vlak van vordering gebruik word. Omdat hierdie verhandeling op hoërskoolbeginners gerig is, sal egter volstaan word met die beginsels wat die onderrig van vibrato moet dien soos wat dit vroeër in die hoofstuk uiteengesit is, en aspekte soos stylverskille of verskillende effekte wat met behulp van vibrato bereik kan word, word dus nie in hierdie studie bespreek nie.

4.5.3 Musikale konteks

To learn how to use vibrato effectively and musically, begin by expanding your listening experiences. Attend concerts and listen to recordings of a variety of musicians, especially singers (Walker 1995:15).

Vibrato is nie 'n doelwit in sigself nie, maar 'n manier waarop 'n speler die mooi toon op sy instrument verwarm en laat sing sodat dit gebruik kan word om die inhoud van die musiek meer uitdrukking te gee. Moyse (1973:6) is van mening dat 'n mooi toon op sigself nie voldoende is om ekspressief te speel nie: "A beautiful flute tone is appreciated by other flutists; whereas all music lovers will appreciate the variety of coloring, inflections and expression of a tone underlining the beauty of a musical phrase." Die gereedskap wat 'n fluitspeler kan gebruik om meer ekspressief te speel is, sluit dan, volgens Moyse (1973:7), ook vibrato in: "[...] variety of color, vibrato correlating with the character of the phrase to interpret, control of the tone, [and] feelings to express." Die spesifieke variante van vibrato wat vir meer uitdrukkingvolle spel ingespan kan word, is volgens Walker (1995:16) "dynamics, intensity or amplitude, and speed."

Volgens Moyse is die ontwikkeling van vibrato baie nou gekoppel aan die ontwikkeling van die natuurlike resonansie van 'n toon. Die doel van vibrato kan dus gedefinieer word as om die natuurlike resonansie van 'n toon uit te bring sodat dit die musikale uitdrukkingsvermoë van die speler assisteer. "To make a tone vibrate is to emphasize and to exteriorize it's good qualities, to develop its resonance and heighten its sensitivity" (Moyse 1973:16). In hierdie konteks gebruik hy die term "resonansie" vir 'n toon wat deur vibrato verwarm word.

Vibrato moet altyd in diens van die musikale inhoud wees, en Franse spelers, volgens Lord (1999:1) gebruik om hierdie rede eerder die term 'uitdrukking' as 'vibrato' om hierdie aspek te benadruk. Gilbert (in Lord 1999:1) het gesê dat: "[...] the term expression more accurately describes the total content of sound, including volume and tone colour, in which one's vibrato becomes part of the sound, not something one does to the sound." Vibrato is dus nie die enigste wyse waarop die musikale inhoud van die musiek verduidelik kan word nie, maar moet saam met aspekte soos toonkleur, dinamiek en artikulasie ingespan word vir hierdie doel.

Verder is beide Moyse (1973:16) en Lloyd (Lord 1999:1) van mening dat die ekspressiewe gebruik van vibrato nie inhou dat die speler bloot die toon teen 'n konstante spoed laat vibreer nie, maar dat vibrato 'n musikale variasie in fluktuering inhou wat verband hou met die ekspressiewe inhoud en styleienskappe van die musiek. Lloyd (soos aangehaal deur Lord 1999:1) beskryf so 'n onwenslike meganiese vibrato as volg:

I think the worst thing we can do, as so many players do, is to have a continual wobble. It doesn't matter what on earth sort of music they're playing. It starts at 7:30 at the beginning of their concert and it ends at 9:30 when they've finished their last piece. And nothing happens in between.

Moyse (1973:16) beskryf hierdie soort variasielose vibrato as 'agitating'. "You have to be somewhat naïve to think that the single act of 'agitating' the tones of a musical phrase faster or slower is enough to render it more expressive. The final blow in accentuating and regimenting these pressures or puffs of air is that this is not a vibrato but a sort of undulating vibration: such a thing is no longer emotion; it is organized agitation."

Musikale vibrato is dus allermins 'n oppervlakkige toongolwing wat onafhanklik van musikale inhoud teen 'n konstante spoed voortbeweeg. "Pulsations vary in speed and depth, according to the needs of music" (Lord 1999:1). Om hierdie rede moet 'n fluitspeler vanaf die eerste vibrato oefeninge sensitief gemaak word vir die feit dat beide die spoed sowel as die diepte van die vibrato-golwe manipuleerbaar moet wees. Volgens Garner (1999:2) word die spoed en diepte van die fluktuasies bepaal deur:

- Die register (lae register neig tot stadiger en hoë register tot vinniger golwe);
- Die karakter van die musiek;
- Persoonlike smaak; en
- Die vibrato van ander spelers in die groep (wanneer toepaslik).

Elke speler moet ook mettertyd leer om al die variante van vibrato (spoed, intensiteit en dinamiek) in kombinasies te kan gebruik vir verskillende tipes en style van musiek, en moet ook vanaf die stadium dat werke in verskillende style aangepak word, sensitief gemaak word vir die feit dat werke uit verskillende styltydperke nie deurgaans met dieselfde tipe vibrato uitgevoer kan word nie. Die wyse waarop 'n frase deur die oordeelkundige gebruik van hierdie vibrato-variante gevorm kan word, kan deur middel van klankvoorbeelde aan leerlinge in die teikengroep verduidelik word sodat hierdie spelers 'n begrip en sensitiwiteit hiervoor kan leer ontwikkel. Intensiewe afronding van hierdie aspek van vibrato is egter buite die studieveld omdat dit nie op spelers van die teikengroep betrekking het nie.

4.5.4 Ten slotte

Die aanleer en musikale integrering van vibrato bly steeds hoogs individueel van aard, net soos die ekspressiewe vaardighede van verskillende spelers hoogs individueel van aard is. Die wyse waarop 'n fluitspeler die natuurlike resonansie en singende kwaliteit van die fluittoon gebruik is een van die belangrikste faktore wat die musikale inhoud van musiek lewe gee. In die woorde van Moyse (1973:10): "The quality of the vibrato depends on the quality of the tone, the technical facility, and especially *the musical intelligence of the performer*" (kursief deur die skrywer).

HOOFSTUK VYF

FLUITVERWANTE ASPEKTE

In hierdie hoofstuk word aanvullende aspekte van fluitspel wat, weens gebrek aan ruimte gewoonlik baie kortliks of hoegenaamd nie in 'n tutor bevat kan word nie, in groter detail bespreek. Dit sluit leiding ten opsigte van oefenroetines, die versorging van die fluit en leiding by die aankoop van 'n instrument in.

5.1 Daaglikse oefenroetines

Die effektiewe aktualisering en inskerping van nuwe en potensiele vaardighede wat gedurende die lesperiode verwerf is, hang hoofsaaklik af van die leerling se benutting van die oefentyd tuis. Die kwaliteit van die oefenroetine is mede-bepalend tot 'n speler se vordering as instrumentalis.

The most important times of our musical career (or hobby) are spent practising. So let's learn how to really practice - in order to make as perfect music as possible (Hinch 1994b:10).

5.1.1 Inleiding

Die aktiwiteit van 'n daaglikse oefenroetine behoort deel te wees van elke instrumentalis se dag. Die wyse waarop hierdie tyd ingerig word is mede-bepalend ten opsigte van die tempo van vordering en die uiteindelijke standaard van spel wat bereik word. St George (1992:22) merk dan ook in hierdie verband tereg op: " Right from the beginning, the way in which 'learning to play' takes place determines the final standard of technique." Ander faktore wat die tempo en kwaliteit van vordering bepaal, is die gehalte van die praktiese les, die kwaliteit van die instrument en die mate van talent waaroor die potensiele speler beskik.

5.1.2 Riglyne vir die oefensessie

Die fluitspeler wat op hoërskool met fluit begin het duidelike leiding ten opsigte van die *tyd* wat aan oefen afgestaan moet word nodig, sowel as riglyne ten opsigte van die *inhoud* van sy oefensessies.

Daar moet in gedagte gehou word dat leerlinge se individuele leerkurwes onderling verskil, en daarom moet riglyne ten opsigte van die hoeveelheid tyd wat aan oefen tuis gewy word nie blindelings deur die onderwyser van een leerling na 'n ander oorgedra word nie. "[I]t is the end result that is important and not necessarily the length of time it takes to get there" (Southworth 1994:39).

Wat die inhoud betref is duidelike leiding ten opsigte van 'n oefenstruktuur nodig: "Knowing how to go about that practice is quite possibly the most important aspect of getting off to a good start" (Krantz 1999:1). 'n Algemene probleem wat in talle musiekonderrigsituasies voorkom, is dat leerlinge na 'n les huis toe gestuur word met die vae opdrag om te gaan oefen. Sonder duidelike riglyne oor die spesifieke inhoud en struktuur van hierdie 'oefen' is verskeie scenarios vir die week se oefen nou moontlik:

- 'n Plijsgetroue leerling sal 'n voorafbepaalde tydsgleuf (byvoorbeeld 'n halfuur of 'n uur) opsyt, en met sy instrument besig bly totdat daardie tydsplek om en die gewete skoon is. Ongelukkig is dit dikwels waar dat die horlosie dan belangriker as die inhoud van die oefensessie is en resultate is nie noodwendig optimaal nie;
- 'n Leerling se daaglikse oefensessie kan so ongestruktureerd en ongedisiplineerd wees dat vordering baie stadig en die resultate onbevredigend is;
- 'n Leerling speel sy stukke met elke oefensessie bloot een of twee keer deur. Hierdie profiel pas by die groep leerlinge wat oor 'n taamlike hoë vlak van musikaliteit en bladleesvaardigheid beskik, en wat nuwe repertorium taamlik vinnig kan aanleer. Die tempo van vordering kan egter 'n plato bereik wanneer nuwe tegniese onderbou nie sistematies en gereeld inge oefen word nie. Moyse (1989:27) sê in hierdie verband dat: "Practising and playing are by definition completely different activities, yet often students confuse these terms."

Wanneer 'n blaasinstrument aangeleer word, stel dit eiesoortige eise aan die voornemende speler, wat in wese verskil van die eise wat aan 'n pianis of violis gestel word. Van 'n fluitspeler word nie net verwag om die note akkuraat te kan weergee nie, maar ook om die toon te produseer waarmee hierdie note weergegee moet word. Oefen sal dus op ten minste drie vlakke moet plaasvind, naamlik (a) beheer oor toonproduksie en (b) akkurate aanleer van die genoteerde musiek tesame, met (c) 'n

betroubare vingertegniek. Hierdie riglyn is veral handig wanneer beginners gelei moet word om goeie oefengewoontes te kweek.

'n Leerling sal, in die lig van die voorafgaande, dus beter baat vind by duidelike *inhoudsaanwysings* vir oefensessies as by rigiede vereistes ten opsigte van *tyd* wat aan oefen afgestaan moet word. Die onderwyser kan en moet ook aan die nuwe speler 'n aanduiding van die minimum daaglikse oefentyd gee, maar dit moet gepaard gaan met duidelike inhoudsvoorskrifte. Galway (1982:109) se perspektief oor oefenriglyne vir jong spelers is ook meer inhoudsgerig as tydsvoorskriftelik, alhoewel hy meen dat daar basiese riglyne oor die minimum oefentyd aan fluitspelers op verskillende vlakke van vordering, ouderdom en okkupasie gegee kan en moet word.

Die hoeveelheid tyd wat 'n leerling aan oefen afstaan, hang af van 'n paar faktore, waaronder:

- Die ouderdom en vlak van vordering;
- Beskikbare vrye tyd;
- Watter standaard van spel bereik wil word, met ander woorde die individuele korttermyn en langtermyn einddoel van fluitstudies;
- Selfdisipline en die vermoë om tyd effektief te kan organiseer; en
- Die vlak van konsentrasie gedurende die oefensessie.

Crunelle (soos aangehaal deur Debost 1994a:4) gee die volgende verhouding vir die verskillende elemente van 'n oefenroetine, naamlik:

- Sonoriteit en toonlere (halfuur elk);
- Daaglikse tegniese oefeninge (een uur); en
- Studies en stukke (een uur).

Hierdie voorskrifte was bedoel vir studente aan die Paryse Konserwatorium en kan nie net so op beginner tot intermediêre leerlinge oorgedra kan word nie. Nieteenstaande hierdie feit kan dit 'n goeie aanduiding wees van die hoeveelheid tyd wat aan die afsonderlike elemente van fluitspel spandeer moet word. 'n Aanpassing vir die beginner in graad agt mag dan so lyk:

- Toonoefeninge - vyf minute;
- Toonlere - vyf minute;
- Vingeroefeninge - vyf minute;
- Studies en repertorium - vyftien minute.

'n Algemene riglyn vir 'n gemiddelde beginner op hoërskoolvlak is dat so 'n leerling bevredigend behoort te kan vorder met 'n oefenroetine van ongeveer dertig minute per dag. Aan die begin kan hierdie periode suksesvol in twee of drie kort sessies van tien tot vyftien minute elk versprei word (Cloete 1989:185). Hierdie periode sal geleidelik langer moet word soos wat die inhoud vermeerder.

Die norm vir hoërskoolleerlinge wat fluit aanleer is dan eerder om daaglik 'n paar kort oefenperiodes te gebruik, as lang periodes een of twee keer per week. Veral vir 'n beginner is twee vyftien minuu sessies per dag, ses dae 'n week baie meer effektief as twee ure op 'n keer, een dag per week. 'n Roetine van ses dae oefen en een dag rus gee ook aan die speler stabiliteit, veral wanneer die oefensessies daaglik op min of meer dieselfde tyd plaasvind. Op hierdie wyse moet die leerling poog om die aktiwiteit van oefen as 'n gewoonte aan te leer - dit moet geleidelik deel word van die manier waarop elke dag ingerig word.

Galway (1982:110) maan egter 'n beginner, veral iemand wat pas begin les neem het, om nie aan te hou oefen wanneer daar die moontlikheid bestaan dat foute en swakhede ingeoefen kan word nie. Hy meen dus dat 'n beginner nie te veel moet oefen voordat hierdie potensiele probleme opgelos en basiese goeie gewoontes aangeleer is nie. Die alternatief hiervoor is dat die leerling meer as een keer per week 'n kort les ontvang sodat die grondslag van fluitspel streng deur die onderwyser gekontroleer kan word.

Verder is dit ook belangrik dat die nuwe speler die gewoonte moet kweek om daaglik te oefen. Die rede hiervoor is dat 'n speler van 'n blaasinstrument die spiere van die lippe en omringende spiere, wat gebruik word om 'n toon op sy instrument te maak, geleidelik soepel moet kry en dan hierdie soepelheid in stand moet hou. Moyse (1989:27) beklemtoon hierdie aspek van oefen wanneer hy sê dat: "Discipline in daily practise is a top priority, the only way through which progress is made." Juis om hierdie

rede kan spelers van blaasinstrumente nie bekostig om gedurende vakansietye hul oefenroetine te onderbreek nie.

Nog 'n aspek wat aandag verdien is die omgewing waarin geoefen word. Volgens Krantz (1999:1) is die ideaal 'n geslote vertrek met voldoende beligting en genoeg vloeroppervlak om vryelik te kan beweeg. 'n Stewige musiekstaander wat tot op borshoogte gestel is en toegang tot 'n spieël (verkieslik vollengte) is belangrik. Die spieël moet verder in so 'n posisie wees dat die speler gemaklik sy postuur en embouchure posisie kan kontroleer terwyl hy speel.

5.1.3 Motivering en doelwitte

Juis omdat fluitspel vir die hoërskoolleerling gewoonlik een van vele aktiwiteite is, sal dit enige student baat om eers die rede vir hierdie dikwels veeleisende daaglikse aktiwiteit duidelik vir homself uiteen te sit. Wanneer hy weet *hoekom* hy oefen, sal hy gewoonlik ook weet *hoeveel* om te oefen.

Galway (1982:109) verskaf 'n tweeledige motivering vir die aktiwiteit van oefen:

- Eerstens oefen 'n speler om die instrument met sy eiesoortige problematiek te leer bespeel; en
- Tweedens om 'n eie leertegniek te ontwikkel wat die speler in staat sal stel om deurgaans hoër standaarde na te streef.

Die eerste doelwit wat deur middel van 'n oefenroetine bereik moet word, is dus om die instrument te leer ken, sodat die inherente kwaliteite met verloop van tyd maksimaal ontgin en probleemareas onder beheer gebring kan word. Die mate van beheer wat 'n leerling oor sy instrument verkry bepaal tot 'n groot mate die mate van sukses wat in voordragomstandighede of eksamens behaal gaan word. In die woorde van Gilbert (1989:17):

You have to learn to handle the instrument. If you're going to be a painter, for example, it's not sufficient to have a row of paints and a brush; you have to learn to mix them all before you can create. It's the same in playing a flute - you must learn all the basics.

Op hoëskoolvlak sal dit beteken dat die leerling eerstens vorder van die voortbring van *klank* na die ontwikkeling van 'n bevredigende *toonkwaliteit*²⁸. Die ontginning van toonkleure of timbres wat hierna moet aandag kry lê buite die veld van hierdie studie omdat dit gewoonlik nie van 'n leerling wat met fluit as tweede instrument op hoëskool begin, verwag kan word nie. Hierdie aspek van 'n bevredigende toonkwaliteit in oefensessies word deur Boehm (1964:140) so verduidelik: "Above all one should endeavor, at the beginning of each practice period, to secure a good embouchure [...], for without a clear tone, nothing can be well and beautifully played."

Om van klank na toonkwaliteit te vorder, sal dit op hoëskoolvlak onder meer inhou dat:

- Die lae register, wat 'n natuurlike sagter en dowwe toonkwaliteit het, duidelik en met goeie dinamiese beheer en tonale fokus beheer kan word;
- Note in die hoë register, wat maklik skril en hard klink, ook *piano* en met goeie intonasie gespeel kan word;
- Die note wat inherente intonasie probleme het, herken en verstel word. 'n Goeie voorbeeld is C#2 en C#3 wat as 'n reël te hoog en D3 wat maklik te laag geïntoneer word;
- Die leerling 'n taamlike mate van beheer oor *forte* en *piano* spel oor al die registers verwerf;
- Intonasie sodanig beheer moet word dat die toonhoogte nie, soos maklik op 'n fluit gebeur, styg by crescendo's en daal by decrescendo's nie;
- Vibrato vanaf ongeveer UNISA graad IV tot V standaard deel moet word van die leerling se tonale vaardighede; en
- Die leerling 'n gemaklike en korrekte artikulasietegniek, wat dubbeltonslag mag insluit, moet aanleer.

St George (1992: 22) motiveer die oefensessie as volg: "The object of practice sessions is [to obtain] a reliable technique which remains accurate under the pressure of performance. The ways and means of developing this skill are among the main concerns for players and teachers." Hinch (1994b:5) verskaf die volgende rede vir die

²⁸ Verwys na hoofstuk 2.1.1.

daaglikse oefensessie: "We practice in order to teach the levels of the brain that lie beyond conscious thought to do things 'automatically'. If you practice a, say, chromatic scale conscientiously and assiduously, with full attention, gradually speeding it up [...] you will eventually be able to play it much faster than your awareness level."

Die tweede rede vir 'n gereelde oefenroetine is dus om 'n onfeilbare vingertegniek te verwerf wat as basis vir die repertorium wat gespeel word, kan dien.

Playing repertoire should be the result of accumulated technique from the daily practice of exercises and etudes, not by struggling with the piece itself. To reach that goal the technique should be stored in advance, ready for when it is needed (Moyses 1989:27).

Hierdie tegniek moet op so 'n wyse ingeskerp word dat dit vanaf die bewuste na die onderbewussyn skuif. Dit beteken dat patrone soos veral toonlere heeltemal outomaties weergegee moet kan word - wanneer dit nog nodig is om die note van 'n toonleer op die vlak van die bewuste te kontroleer terwyl dit gespeel word, kan die tegniek daarvan nog nie as onfeilbaar beskou word nie.

Volgens Gilbert (1989:17) is alle musiek op 'n paar toonleerstrukture gebaseer: "You have a major scale and a minor scale in two forms; you have major and minor arpeggio's, a diminished chord, a dominant chord and an augmented chord. That is the whole of music in a nutshell. Everything you are going to play is based on those few things." Dit is dus onlogies en veral 'n mors van oefentyd om van leerlinge te verwag om repertorium aan te durf sonder dat die boustene daarvan, met ander woorde die toonleerstrukture, nie eers onder die knie gekry is nie.

Die inhoud van tegniese ontwikkeling lê op hoërskoolvlak hoofsaaklik in die inoefening van toonlere en arpeggio strukture, die gereelde dril van basiese vingeroefeninge, en gereelde instudering van etudes²⁹. Riglyne vir toonlere word gewoonlik volgens die minimum vereistes van die UNISA of Associated Board of the Royal Schools of Music gevolg. Verryking van hierdie toonleersillabusse kan egter die leerling bevoordeel - wanneer die standaard van die toonlere hoër is as die minimum vereiste soos vasgestel deur die skoolsillabus, sal dit neerslag vind in 'n wyer moontlike keuse van repertorium en ten slotte meer genot en motivering aan die leerling se kant.

²⁹ Voorbeelde van geskikte vingeroefeninge op verskillende vlakke van vordering word in Bylaag 3 voorsien.

Die aktiwiteit van oefen dien egter nie slegs om 'n betroubare tegniese vaardigheid te verwerf nie, maar derdens ook om die innerlike oor geleidelik te laat ontwikkel. Die ideaal is dat die speler mettertyd ook sy eie leermeester word in die sin dat hy leer om objektief na homself te luister, probleme op te spoor en toepaslike oplossings te probeer vind. Hutchins (1994:12) sê dat: "Students sometimes become set in a practice routine and don't analyze their playing." Volgens Moyse (1989:27) het die onderwyser 'n duidelike rol te speel om sy leerlinge te help om mettertyd self probleme op te los tydens die oefensessie: "The teacher's job should be to help them solve problems and eventually teach themselves."

'n Beginnerleerling moet dus ook gelei word om na homself te leer luister, en wat die verwerwing van tegniese vermoëns betref beteken dit dus dat tegniese foute gehoor en opgelos moet kan word. Die rede hiervoor is dat dit dikwels gebeur dat 'n leerling vir 'n week lank onbewustelik 'n foutiewe tegniek inoefen voordat hy deur sy onderwyser daarop gewys word by die volgende les. Om die fout reg te stel, moet dan eers 'n tree terug geneem word sodat die leerling weer is waar hy was voordat die fout inge oefen is. So 'n siklus kan 'n baie demotiverende uitwerking hê. Deur die innerlike oor te leer ontwikkel kan die leerling leer om meer akkuraat te oefen sodat dit sinvol tot die verbetering van sy spel kan lei.

Die ontwikkeling van 'n innerlike oor is ook onontbeerlik vir die ontwikkeling van 'n suiwer en aantreklike toonkwaliteit, en Walker (1989:14) sê in hierdie verband: "The development of a beautiful sound begins with listening to yourself, and making progress on your instrument depends on a willingness to experiment."

'n Kassetopnemer waarmee die leerling se eie spel opgeneem kan word is 'n nuttige hulpmiddel om die leerling te leer om na homself te luister, maar dit moet nie in oormaat gebruik word nie omdat dit die speler kan demotiveer. Uit eie ondervinding is nog 'n effektiewe metode om die self-luister aktiwiteit aan te moedig, een waardeur die leerling homself verbeel dat daar 'n fluitspeler op 'n stoel agter sy rug sit en luister terwyl hy oefen. Die ervaring dat iemand na hom luister, selfs al is dit 'n denkbeeldige persoon, kan 'n effektiewe hulpmiddel wees om die konsentrasie-vermoë tydens die oefensessie op te skerp.

Die vermoë van die leerling om te konsentreer tydens die oefensessie is dan ook een van die deurslaggewende faktore vir sukses in die oefenlokaal. "If you don't actively

concentrate while practising then mistakes will inevitably keep on cropping up, and passages may eventually sound worse than ever." (Hinch 1994b:5). Wanneer 'n leerling tuis oefen, is hy gewoonlik meer ontspanne as tydens 'n les. of optrede en volgens Debost (1997c:4) is die speler dan nie so bewus van moontlike foute nie. Onder lesomstandighede of tydens 'n voordrag word foute, wat waarskynlik ook tydens die oefensessie gemaak is, dan pynlik duidelik vir die speler. Twee gevolgtrekkings kan hieruit gemaak word, naamlik dat:

- Die leerling nie effektief na homself geluister of ten volle gekonsentreer het tydens oefensessies nie; en daarom dat
- Die kwaliteit van die oefensessies nie na wense was nie.

Wanneer die leerling telkens hier en daar 'n fout maak terwyl hy oefen, beteken dit in werklikheid dat hy oefen om met foute te speel. Hierdie praktyk word dikwels uitgeken wanneer die leerling kla dat 'Dit dan reg was toe ek dit by die huis geoefen het'. Onreflektiewe herhaling wat bloot die leerling se gewete stil sal eerder daarin slaag om foute te versterk as om tot musikaal-bevredigende oplossings te kom. Die beginsel is eenvoudig - wanneer die eindresultaat perfek moet wees, moet die oefening ook perfek klink. Om dit te bereik, moet die vlak van konsentrasie van so 'n aard wees dat so min as moontlik foute insluip.

'n Tegniek wat uit eie ondervinding gewoonlik goed werk wanneer ouer leerlinge ter sprake is, is om 'n 'mini-toets' af te neem, veral wanneer die leerling sukkel met konsentrasie of motivering. Hierdie 'toets' word op 'n kort tegniese passasie uitgevoer, en behels dat die betrokke deel, byvoorbeeld 'n chromatiese toonleer of gedeelte daarvan vyf keer direk na mekaar gespeel word sonder om eers 'n geringe fout te begaan. Uit die aard van die saak kan hierdie eenvoudige toets tuis of tydens die les gedoen word. Wat gewoonlik gebeur, is dat die leerling self vir die eerste keer eerstehands ervaar dat hy moontlik foute ingeoefen het, of dat sy konsentrasievermoë kan verbeter. Die beloning wanneer hierdie toets geslaag word, is 'n hernieude ywer en motivering om die volgende 'toets' te slaag. "Practising really becomes enjoyable, worthwhile and exciting when you feel that you are achieving something" (Steyn 1992: 26).

Hierdie ervaring kan nog een stap verder geneem word wanneer die leerling sy nuut-verworwe tegniese vaardigheid in die vorm van passasies binne-in 'n stuk kan herken

en speel. Dit het ook 'n positiewe invloed op bladleesvermoë omdat die leerling dan tegniese patrone soos toonleersegmente of arpeggiostrukture gereedlik behoort te kan herken en speel.

So 'n werkswyse is maar een van talle maniere hoedat positiewe resultate in die vorm van korttermyn suksesse as motivering vir die bereiking van langtermyn doelwitte kan dien. Eksterne motivering, soos eksamens of vrees vir die onderwyser kan tot 'n beperkte mate as aansporing dien, maar "[...] real motivation comes from within: that desire to produce musical sounds; that desire to improve what you did yesterday; that desire to achieve a goal" (Hinch 1994b:3).

Wanneer die leerling ervaar dat hy suksesvol oefen, versterk dit sy vlakke van motivering sodat die volgende oefensessie gou sal plaasvind. In die woorde van Hinch (1994b:10):

Successful practice leads to a feeling of achievement and opens up, or strengthens our interest level. This renewed interest and strengthened motivation will ensure that the next practice session will be both soon and successful.

Hierdie innerlike motivering hou die langtermyn doelwit van 'n oefenprogram in die oog ten spyte van struikelblokke wat in die korttermyn ondervind word. Dit is ongelukkig 'n feit dat motiveringsvlakke van dag tot dag wissel, en Boustany (1998: 20) sê in hierdie verband: "I am NOT the same each day and [...] I go through ups and downs in life [...] however [...] building something of depth and lasting value requires a long-term dedication that transcends momentary difficulties or moods."

Wat is dan die einddoel van oefensessies? Dit wissel tussen spelers onderling, maar 'n onbevredigende situasie sou een wees waartydens 'n leerling slegs nuwe vingertegniese-, artikulasie- of sonoriteitsvaardighede aanleer wanneer dit in 'n nuwe stuk benodig word. Dit beperk die keuse van repertorium sowel as die tempo van vordering. Met hierdie perspektief in gedagte sal dit dus meer lonend wees wanneer 'n fluitstudent voortdurend nuwe vaardighede inoefen omdat dit gereedlik beskikbaar moet vir nuwe repertorium. In die woorde van Clardy (1994:18):

[I]f a student develops basic skills before confronting them in repertoire, the task of learning a new solo or orchestral excerpt becomes a matter of putting together the pieces of a puzzle. A student can tackle more repertoire after the basic skills have been mastered.

5.1.4 Die rol van die onderwyser

'n Leerling wat na 'n les huistoe gestuur word met die opdrag om te gaan oefen sonder duidelike leiding oor die inhoud sal selde 'n optimum vorderingstempo kan handhaaf. Hierdie werkswyse kan eerder frustrasie by beide leerling en onderwyser in die hand werk omdat die gewenste resultate nie bereik word nie.

'n Fluitonderwyser kan gewoonlik beter resultate verwag wanneer duidelike aanwysings oor 'n oefenmetode en oefeninhoud aan sy leerlinge verskaf word. Hy moet dus nie net instruksies in lesverband gee ten opsigte van byvoorbeeld die repertorium wat instudeer word nie, maar ook baie duidelike leiding oor oefenmetodiek. Hierdie proses word deur St George (1992:24) opgesom: "High quality information given by the teacher, and the student teaching it to themselves effectively [...]".

Drie voorwaardes vir die effektiewe aanwending van oefentyd tuis geld hier:

- Die mate waartoe die leerling oor 'n duidelike klankbeeld van die finale produk beskik sodat hy weet waarnatoe hy oppad is, dus "[h]aving a clear idea of just what your instrument is supposed to sound like will give you a big head start on making those sounds happen" (Krantz 1999:3);
- Die duidelike leiding van die leerling se onderwyser sodat hy weet hoe om daar uit te kom;
- Die vermoë van die leerling tot self-motivering en self-onderrig tydens die oefensessies.

Die rol van die onderwyser is in hierdie opsig onontbeerlik omdat leerlinge wat leer om effektief te oefen gewoonlik beter resultate in 'n korter tyd behaal, en dit het op sy beurt weer 'n hoër vlak van selfmotivering by die leerling tot gevolg. Motivering lei na hoër persoonlike standaarde, wat weer meer toegewyde oefensessies tot gevolg het.

So 'n positiewe sirkelgang kan tot 'n groot mate deur 'n gemotiveerde onderwyser aan die gang gesit word deur aan die leerling duidelike en praktiese riglyne vir die oefentyd tuis te gee. Die ideaal is 'n doelgerigte oefenroetine wat by die individuele vermoëns en leerkurwe van die leerling sowel as die tegniese vereistes van die repertorium aansluiting vind.

5.1.5 Die langtermyn doelwit

Innerlike motivering kan beter in stand gehou word wanneer elke leerling 'n einddoel vir homself formuleer in plaas daarvan om van week na week toonlere en studies te oefen bloot om die onderwyser of sy ouers tevrede te hou.

Soos reeds genoem het 'n fluitspeler met twee elemente te doen wanneer hy oefen, naamlik sy instrument en die musiek waarmee hy besig is. In die eerste plek moet die instrument en sy eiesoortige eienskappe, beperkings en tegniese struikelblokke geleidelik ontgin word omdat dit die gereedskap vir die ontginning van die tweede element - die musiek - verskaf.

Die voornemende suksesvolle fluitspeler moet dan ook voortdurend poog om die soeke na oplossings vir tegniese probleme met die musikale vereistes van die repertorium te integreer. Die finale produk, met ander woorde die repertorium wat voorgedra word, kan slegs oortuig wanneer hierdie integrasie suksesvol plaasvind. Die luisteraar moet dus nie afsonderlik bewus wees van speler en musiek nie, maar moet hierdie twee as 'n eenheid ervaar. Slegs dan - wanneer tegniese struikelblokke nie meer in die pad staan van 'n oortuigende voordrag nie - kan 'n instrumentalis sy gehoor oortuig.

Die langtermyn doelwit kan dus beskryf word as die suksesvolle integrasie van tegniek en musiek, en dit is die eindproduk waarheen elke nuwe speler deurentyd oppad behoort te wees.

5.2 Die inhoud van oefenskedules

In hierdie afdeling gaan breë riglyne vir die inhoud van oefensessies vir leerlinge van verskillende vlakke van vordering verskaf word. Die teikengroep is steeds leerlinge wat op hoërskool met fluit as tweede instrument begin en binne 'n periode van vier tot vyf jaar 'n standaard van UNISA graad V tot VI moet bereik.

Die meeste spelers oefen meer effektief wanneer die oefensessie gestruktureerd is. Vir die beginner hoërskoolleerling kan die volgorde van die volgende afdelings behou word vir 'n sinvolle en gestruktureerde oefenroetine.

5.2.1 Asemhaling en fisiese opwarming

Volgens Clardy (1994:18) ondervind die meeste fluitspelers van alle ouderdomme probleme met asemhalingstegnieke. Juis omdat 'n goeie asemhalingstegniek fundamenteel tot die suksesvolle bespeel van enige blaasinstrument is, is dit nodig om aan die beginner fluitspeler duidelike riglyne tesame met eenvoudige en effektiewe asemhalingsoefeninge te gee.

Die doel van sodanige asemhalingsoefeninge is drieledig van aard:

- Om die leerling te laat ervaar dat klank deur middel van 'n bewegende lugstroom geskep word - hierdie lugstroom moet in beweging gehou word solank as wat die speler toon op sy instrument produseer;
- Om die leerling te leer om hierdie bewegende lugstroom te beheer en om die longkapasiteit uit te brei; en
- Om die liggaam, verstand en asemmechanisme op te warm vir die oefensessie of les.

Hoofstuk 3 bevat 'n uitgebreide lys van geskikte oefeninge en die onderwyser word aangeraai om telkens een of twee oefeninge uit hierdie lys te selekteer wat by die vlak van die spesifieke leerling pas. Aanvullende oefeninge word deur Clardy (1994:18) verskaf ten einde hierdie laaste doel te bereik, naamlik om die liggaam, verstand en asemmechanisme op te warm:

- Buig vanaf die middellyf ondertoe terwyl die kop ontspanne gehou word. Blaas alle asem uit die longe uit met 'n sterk stoot van die asem terwyl een hand net onder die middel gehou word. Haal nou diep asem en voel hoedat die midderif uitsit. Herhaal hierdie proses nog twee keer en kom dan geleidelik regop terwyl die asem ingehou word. Herhaal dieselfde oefening in 'n regop liggaamsposisie. Onthou om die nek en kop heeltemal te ontspan;
- Oefen om die uitblaas van die lugstroom te beheer deur gebruik te maak van klanke soos *whoo*, *sss*, *tooo*, ensovoorts. Dieselfde beheer word geoefen deur lang note vir die volle asemkapasiteit op die fluit te blaas. Dit is nuttig om in hierdie oefening die metronoom te gebruik om die lengte van die noot te monitor. Oefen om vinnige asemteue te neem en om die lugstroom teen 'n konstante tempo uit te blaas.

5.2.2 Tonale opwarmingsoefeninge

Voordat die leerling sonoriteitsoefeninge of tegniese werk begin oefen, is dit raadsaam om eers 'n paar minute aan tonale opwarmingsoefeninge af te staan. "As with any athletic activity it is most important to take the time to warm up slowly and methodically" (Krantz 1999:1). Hierdie tipe oefeninge dien slegs om die speler aan die gang te kry, en vir beginnerstudente sou opwarmingsoefeninge en sonoriteitsoefeninge dieselfde kon wees.

Meer gevorderde studente kan hierdie twee items suksesvol verdeel, en dan dien die opwarmingsoefeninge bloot om die speler eers kans te gee om die wisselwerking tussen hom en sy fluit vir daardie spesifieke dag te ervaar. Juis omdat die kuns van fluitspel 'n hoë mate van fisiese betrokkenheid van die speler verg, en omdat individue nie elke dag fisies dieselfde voel nie, sou dit raadsaam wees om eers die fluit op 'n ontspanne wyse te ervaar voordat intensiewe toonoefeninge aangedurf word. Die doel van opwarming, in die woorde van Bagshaw (1992:3), is "to clear the cobwebs out, and to discover what kind of sound emerges."

Die leerling of onderwyser kan een of twee van hierdie oefeninge uitsoek vir daaglikse opwarming wat by die betrokke vlak van vordering pas³⁰.

5.2.3 Sonoriteit en embouchure beheer

Crunelle (1994:2) is van mening dat 'n fluitspeler se vermoë om 'n mooi toonkwaliteit voort te bring die een element is wat goeie spelers van gemiddelde spelers onderskei.

[I]f the first and fourth flautists of an orchestra are both apt to play a difficult excerpt, the principal will be chosen for the quality of his sonority. A practice routine must be accomplished every day to attain this goal; a student who wants to undertake it patiently will be able to master quickly a pure and even sound.

'n Oefenroetine wat daarop gemik is om 'n mooi toonkwaliteit te ontwikkel, is 'n integrale en baie belangrike deel van die daaglikse oefenskedule. Die gehalte van toonbeheer is die een aspek wat 'n bogemiddelde fluitspeler van sy swakker kollegas onderskei. Wanneer 'n leerling weens gebrek aan tyd soms nie alle elemente van sy roetine kan bybring nie, sal dit hom juis daarom loon om die beskikbare tyd hoofsaaklik

³⁰ Hierdie opwarmingsoefeninge is in hoofstuk drie verskaf.

aan sonoriteitsoefeninge af te staan. Krantz (1999:1) meen dan ook tereg dat "[...]creating one beautiful sound is worth much more than making millions of bad sounds, so attention to tone production should be first consideration during each practice session."

Vir die doelwit van die hoërskoolbeginner word die volgende elemente van toonproduksie onderskei, naamlik:

- Fokus en suiwerheid;
- Intonasie (gewoonlik verwant aan 'n goeie toonkwaliteit);
- Artikulasie;
- Lipsoepelheid (beheer van die embouchure oor intervalspronge);
- Die moontlike aanleer van vibrato;
- 'n Homogene toon in die drie verskillende registers;
- Die vermoë om toon en intonasie in verskillende dinamiese vlakke te beheer; en
- Die kultivering van 'n algemeen bevredigende toonkwaliteit.

Crunelle (1994:2) noem twee voorwaardes vir die kweek van 'n suiwer en bevredigende toonkwaliteit, naamlik die posisie van die embouchure en 'n goeie handposisie.

Juis omdat die presiese embouchure vorming tussen leerlinge wissel, moet 'n onderwyser baie geduldig wees om die gemaklike posisie vir 'n spesifieke leerling te vind terwyl hy nog tussen die parameters van die korrekte embouchure³¹ vorm bly.

Wat die handposisie betref, moet dit sodanig wees dat beide die instrument en embouchure gebalanseerd is en stabiel bly. 'n Ongemaklike handposisie kan daartoe lei dat die fluit skeef hang of dat die hoek van die lippe teen die embouchure opening in die mondstuk nie stabiel bly nie. Nog 'n gevolg van 'n ongemaklike of onstabiele handposisie is dat die lipplaat voortdurend op die ken kan skuif en dat die beheer oor toonproduksie gevolglik wissel. Om hierdie rede is dit baie belangrik dat:

³¹ Verwys na hoofstuk vier vir 'n meer volledige bespreking van ideale embouchurevorming.

- Voldoende aandag deur die onderwyser aan die vestiging van 'n gemaklike handposisie gegee word; en
- 'n Leerling in 'n ontspanne en gebalanseerde staande posisie, met die staander op ooghoogte, oefen.
- Die normale praktyk vir die kweek van 'n aangename toonkwaliteit is om beginnerleerlinge te laat lang note oefen. Die gereelde oefen van lang note gee, volgens Wye (1985a:5) aan die leerling die geleentheid om intensief na sy eie toon te luister. Een voordeel hiervan is dat die speler nie nodig het om op aspekte soos die wisseling van vingers en die gepaardagaande stabiliteit van die fluit op die ken te konsentreer nie, en dit is dus moontlik om alle aandag op die kwaliteit van die toon toe te spits.

[I]f a student plays long slow notes to give him opportunity to examine his tone in close detail, then, provided he can hear the undesirable aspects of his tone, his self-correcting mechanism will ensure that it improves[...]. Nevertheless, long slow notes played without care and thought will not achieve any real result quickly (Wye 1985a:5).

Galway (soos aangehaal deur Still 1998:1) is egter van mening dat die klakkelose oefen van lang note 'n mors van tyd is: "Long tones are a thing of the past. [...] The hard part about playing with a good sound is getting from one note to another. [...] The point of that is good transitions, good sound and excellent pitch."

Wanneer hierdie twee standpunte geïntegreer word, sal dit vir die leerling raadsaam wees om in die eerste plek 'n bevredigende toonkwaliteit op elke noot tot sy beskikking te vind, en dan note in groepe van twee of meer te kombineer ten einde hierdie "[G]ood transitions, good sound and excellent pitch" te bemeester. Moyse (1989:27) meen dat: "Every flutist should practise tone studies in order to develop his individual sound. Tone studies should be practised at home with appropriate exercises, not only by playing slow movements. Progress will be made only if specific tone exercises are practised that will improve the flexibility of the lips, control the dynamics, slurs, intervals, breathing and phrasing."

Vir die beginner sal dit raadsaam wees om 'n relatief maklike noot op die fluit te kies, en dan onder leiding van die onderwyser eers 'n bevredigende toon as basis te ontwikkel voordat nuwe note bygevoeg word. Wye beveel aan dat die beginner op B1 in die lae register begin oefen. Enige van die drie linkerhandnote in die lae register,

naamlik G, A of B behoort vir hierdie doel te slaag en die beginner moet die noot kies waarop hy die mees bevredigende toon verkry.

Die noot B1 word gewoonlik gekies omdat beide die toonproduksie en die vingersetting vir hierdie noot redelik maklik is. 'n Beginner behoort die noot B binne 'n relatief kort speelperiode met 'n bevredigende toongehalte te kan speel omdat die lengte van die lugkolom binne die buis betreklik kort is. Vandaar kan geleidelik na die ander linkerhandnote uitgebrei word.

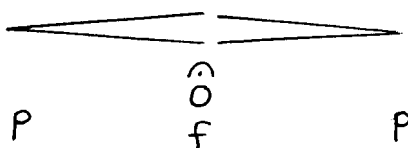
Dit is belangrik dat die beginner veral hierdie twee aspekte in gedagte hou wanneer lang note tuis geoefen word:

- Elke noot moet afgerond word totdat 'n bevredigende toon verkry kan word - dit dien geen doel om die note net deur te speel wanneer dit as sonoriteitsoefening geoefen word nie. Wanneer een noot so goed as moontlik afgerond en tonaal afgerond is, dien dit as basis vir die afronding van die volgende noot. Verder dien die tonaal-bevredigende standaard van die fondamentnote ook as basis vir die note van die tweede en derde registers;
- Die selfluister aktiwiteit is van deurslaggewende belang - vergelyk note onderling met mekaar en met die ideale toonbeeld wat tydens die les geskep is. In die woorde van Bagshaw (1992: 3): "It is equivalent to putting each note under a microscope".

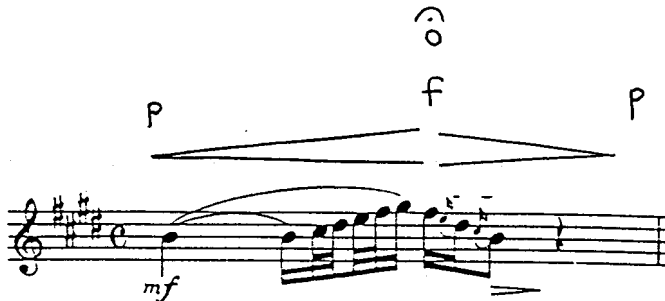
Die bevredigende beheer oor die note van die lae register dien as grondslag om die tweede register suksesvol aan te durf. Dit sal die leerling loon om lank genoeg met hierdie note besig te bly voordat die middelregister aangepak word. Die ekstreme lae note, met ander woorde lae C en C#, kan egter uitgestel word omdat dit eiesoortige tonale vereistes aan die speler stel wat eers later aangedurf kan word.

Die belangrikste doelwit van die langnootoefeninge is om die leerling se beheer oor die kwaliteit van afsonderlike note te ontwikkel. Dit is egter nie al motivering vir die daaglikse oefen van lang note nie - hierdie oefeninge gee ook aan die leerling kans om sy asembeheer te ontwikkel en sy beheer oor intonasie te verfyn. Die laaste twee elemente word veral ontwikkel wanneer:

- Een lang noot met geleidelike crescendo en decrescendo beheer uitgevoer word, byvoorbeeld:



- Die onderwyser 'n volledige frase saam met een lang noot van die leerling speel, byvoorbeeld:



Wanneer die leerling al in staat is om 'n bevedigende toon te produseer kan daar met oefeninge vir die soepelheid van die embouchure³² begin word.

Soepelheid behels dat die toonkwaliteit en toonsterkte tussen twee verskillende note eweredig beheer moet kan word, en oefeninge hiervoor op skoolvlak kan onder meer bestaan uit opwaartse legato spronge vanaf 'n interval van 'n teëts tot by 'n oktaaf. Volgens Wye (1985a:27) word die beheer van die tweede noot in verhouding met die eerste noot nou moeiliker omdat ander aspekte van embouchure vorm, lugspoed en lugrigting ter sprake kom. Hoe groter die interval, hoe moeiliker word dit om die tweede noot te beheer. Verder is leerlinge ook geneig om hoë note harder te wil speel, veral in 'n stygende interval. Hierdie oefeninge is dus daarop gerig om die leerling in staat te stel om met 'n egalige dinamiek en toonkwaliteit asook met 'n betroubare intonasie in die lae, middel en hoë registers te kan speel.

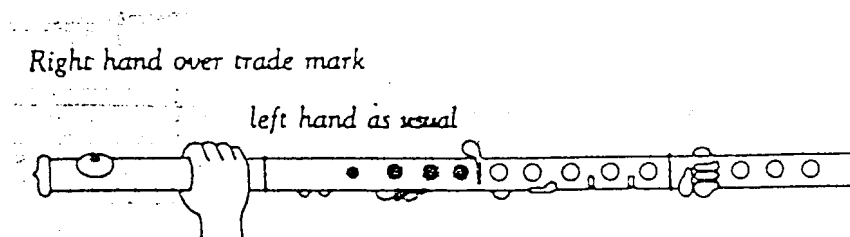
In die woorde van Walker (1989:14): "If you are to achieve smooth, controlled intervals and extremes of dynamics, the lips need to move. [...] You should try to play with an even, focused sound throughout the range of the flute and find the best lip placement for each note while controlling the breath."

³² Voorbeelde van geskikte soepelheidsoefeninge word in Bylaag 3 verskaf.

'n Ander aspek van sonoriteitsoefeninge is die ontwikkeling van suiwer intonasie. In hierdie verband is 'n ander instrument soos 'n goedgestemde klavier 'n handige hulpmiddel om relatiewe toonhoogtes te toets, maar die ideaal is dat die leerling mettertyd 'n innerlike klankbeeld van suiwer intervalle sal ontwikkel en in staat sal wees om homself te korrigeer.

'n Effektiewe metode wat gebruik kan word vir beide die opwarming van die embouchure en vir die ontspanning van die spiere wat die embouchure vorm is die gereelde oefen van die sogenaamde 'whistle tones' of fluittone. Veral wanneer die leerling probleme ondervind met toonbeheer as gevolg van 'n oormaat spanning in die embouchure, is hierdie 'n effektiewe manier om die embouchure te laat ontspan (Lacy 1999:1). Juis omdat 'n beginner dikweis neig om met 'n stywe embouchure en met die lippe in die vorm van 'n glimlag te speel, moet die tutor vir hoërskoolleerlinge hierdie opsie aan die onderwyser ooplaai. Die onderwerp van 'whistle tones' is meer volledig in hoofstuk vier bespreek.

Nog 'n effektiewe oefening "[...] for getting the tone centered and finding the core [...]" (George 1998b:1) is die sogenaamde linkerhand toonleeroefening wat deur Debost bekendgestel is. Hierdie benadering behels dat die linkerhand oor die gebruikelike kleppe geplaas word, maar dat die regterhand die buis van die mondstuk vashou.



Uit Debost 1993a:2.

Vir hierdie oefening word net die linkerhandnote gebruik sodat die botoonreeks ontgin en die lippe dus soepelheid aanleer. Wanneer die onsuiver intonasie op sommige note verduur word, kan hierdie oefening uitgebrei word sodat die note vanaf G2 tot B3 op hierdie wyse gespeel word, naamlik:

G2 : Duim-1-2-3

Ab2: Duim-1-2-3-4

A2: Duim1-2

Bb2: Duim-1 (duim Bb)

B2: Duim-1

C3: 1

C#3: alles oop

D3: Duim-2-3

D#3: Duim-2-3-4

E3: Duim1-2

F3: Duim-1 (duim Bb)

F#3: Duim-1

G3: 1-2-3

G#3: Duim-2-3-4

A3: Duim-2

Bb3: Duim-3

B3: Duim1-3

5.2.4 Toonlere en vingeroefeninge

"Mastering technique includes the topic of scales and daily exercises" (Crunelle soos vertaal deur Debost 1994a:2). En: "Every good player spends hours practising scales and arpeggios" (Walker 1989:14). Maar leerlinge sug gewoonlik wanneer die onderwerp van toonlere en arpeggio's ter sprake kom. Hierdie situasie is onnodig en kan verander word deur dit vanaf die begin reg aan te pak.

In die eerste plek is dit belangrik om te onthou dat toonlere nie geïsoleerd is van musiekbeoefening nie - toonlere is 'n gekonsentreerde vorm van musiek, veral wanneer elkeen as 'n frase benader en gespeel word. "Scales are all too often played as unmusical and uninteresting exercises. We should look on them as musical sequences,

with first priorities being the quality and beauty of sound and control of the fingers" (Southworth 1996:26). Dieselfde kwaliteite wat 'n musikale frase aantreklik maak, kan ook gebruik word om 'n toonleer musikale kwaliteite te gee, naamlik 'n suiwer en aantreklike toonkwaliteit sowel as die ontginning van musikale inhoud en momentum.

Tweedens moet die leerling te alle tye akkuraatheid bo spoed handhaaf - toonlere is die ideale medium om gladde en perfekte vingerbeheer te kweek. Twee voorwaardes is hiervoor nodig, naamlik a) dat die vingers ontspanne en naby aan die kleppe gehou word, en b) om nie toe te laat dat enige nootfoute insluip nie. Hutchins (1994:13) vergelyk die oefen van tegniese werk met 'n deposito in die bank en sê: "[...] playing it ten times but only five times well adds up to a deposit of zero." Juis omdat toonlere die ruggraat van alle vingertegniese vaardighede vorm, en dit ook 'n effektiewe manier is om die hele omvang van die fluit te dek, moet leerlinge aangemoedig word om te alle tye akkuraat te oefen.

Vingeroefeninge³³ kan, saam met toonlere, effektief gebruik word om spesifieke tegniese aspekte aan te spreek. 'n Daaglikse roetine van vingeroefeninge as voorbereiding vir toonlere en studies kan tot sinvolle uitbreiding van vinger-, tong- en toontegniek gebruik word.

Toonlere en vingeroefeninge kan verder ook baie effektief gebruik word om artikulasie te slyp - wanneer die leerling verskillende artikulasiepatrone in die toonleeroefening kombineer, word die toonleer vir meer as net vingertegniek gebruik. Dit is veral belangrik dat 'n beginner van so vroeg as moontlik blootgestel word aan korrekte en akkurate tongwerk, en hiervoor bied toonlere, arpeggio's en vingeroefeninge die ideale geleentheid.

Toonlere kan ook in verskillende ritmepatrone geoefen word, en wanneer dit met artikulasiepatrone gekombineer word, kan daar aan meer as een aspek van tegniek tegelyk aandag gegee word, naamlik akkurate tongwerk, asembeheer en eweredige vingerbeheer.

Dit is verder belangrik om hier te onthou dat die leerling nie groot vingerbewegings moet maak of die kleppe hard met die vingers klap nie maar sy vingers gerond en naby aan die kleppe moet hou. Boehm (1964:141) sê dat heelwat spelers die gewoonte het

"[...] of raising the fingers not only much too high, but also to unequal heights, whereby complicated finger movements become unnecessarily difficult." Om hierdie onnodige vingerbewegings aan die leerling te illustreer kan hy gevra word om die klep net eers met die gewig van sy vinger te sluit sodat die klein mate van weerstand wat die klep se veer bied ervaar kan word. Hierdie klein oefeninkie gee 'n nuwe perspektief en behoort die leerling aan te spoor om vingerbewegings klein en eweredig te hou. Verder kan 'n leerling ook die grootte van vingerbewegings voor 'n spieël kontroleer.

Die ideaal is dat die leerling nie 'n mentale blok oor sogenaamde 'moeilike' of 'maklike' toonlere ontwikkel nie. Eie ondervinding het gewys dat leerlinge geneig is om 'n onnodige negatiewe waarde aan veral die melodiese vorm van die mineur sowel as aan minder bekende strukture soos verminderde en dominant vierklanke te heg.

Hierdie scenario is egter heeltewel onnodig. Wanneer toonlere van nader beskou word, is almal tog maar patrone wat aangeleer moet word. Daarom moet daar van die aanvang van toonleeroefening aan majeur, harmoniese en melodiese mineure sowel as aan chromatiese toonlere dieselfde waarde gegee word. Arpeggio's word telkens direk na die ooreenstemmende toonleer geoefen.

In die praktyk moet die twee vorms van die mineur, naamlik die harmoniese en melodiese mineur, met die ooreenstemmende arpeggio so gou moontlik aangedurf word. Die beginsel hier is dat die leerling nie die melodiese vorm van die mineur laaste sal leer nie, omdat dit die gedagte laat posvat dat dit 'n moeiliker toonleer is om te speel as die majeur of harmoniese mineur. Die feit is egter dat dit maar net nog 'n patroon is om aan te leer en nie noodwendig moeiliker as die majeur of harmoniese mineur toonleer nie. Daarom is die eerste een-oktaaf toonleer wat in die tutor aangeleer word D melodiese mineur, gevolg deur D majeur en Emol majeur. Hierna word E melodiese en harmoniese mineur aangeleer. Op hierdie wyse poog die skrywer om aan die majeur, harmoniese en melodiese mineure gelyke waardes te gee.

'n Effektiewe manier om 'n melodiese mineur (byvoorbeeld E mineur) aan te pak is om die leerling eers die tonika majeur (E majeur) en dan die verwante majeur (G majeur) te laat oefen. Hierna word die tonika majeur weer geoefen, maar hierdie keer met 'n

³³ Voorbeelde van geskikte vingeroefeninge vir leerlinge vanaf graad I tot V word in Bylaag 3 aangeheg.

verlaagde terts – soos in die opgaande melodiese vorm van die toonleer. Die verwante majeur word hierna afgaande gespeel om die toonleer klaar te maak.

Nog 'n interessante en tyds-effektiewe manier van toonlere oefen is om dit sonder die fluit te oefen. Dikwels is die gebrek aan toonbeheer 'n struikelblok vir die beginnerleerling; hy is so besig om te probeer om 'n toon uit die fluit te kry, dat die vingerbeheer en konsentrasie daaronder ly. Dis dan wanneer nootfoute maklik ingeoefen word. Wanneer hierdie element van toonproduksie weggeneem word en die leerling suiwer op die vingers kan konsentreer word dit somtyds makliker om patrone aan te leer. Hierdie manier van oefen maak dit ook vir die leerling moontlik om op sy vingers te kyk, wat natuurlik nie moontlik is wanneer die toonleer op die fluit geoefen word nie.

Vir hierdie metode kan die leerling 'n potlood of liniaal in die plek van die fluit vashou terwyl die toonleer se vingersettings stadig en deeglik nageboots word. Die voordeel van hierdie ongewone manier van oefen is dat dit op enige plek en enige tyd gedoen kan word. Die feit dat die leerling nie kleppe onder sy vingers het nie, het ook tot gevolg dat die betrokke vingersettings stadig gedoen moet word omdat die koördinasie van vingers dan ietwat moeiliker is. Die vingers hoef ook nie hard afgedruk te word nie. Hierdie metode kan vir enige tegniese passasie of vingeroefening gebruik word, en is geskik vir fluitspelers van alle vlakke van vordering.

Ten slotte, in die woorde van Debost (1997c: 5):

A thorough study of scales and articulation is the most valuable aspect of practising. This improves smoothness, tone in relation to technique, hand and body position, reliability of instrumental playing, and develops self confidence. Although scales and arpeggio practice is time consuming, it actually saves times in the long run as technique develops.

5.2.5 Studies

Studies moet deel vorm van die daaglikse oefenroetine veral omdat dit 'n musikale kulminering is van die elemente wat tot dusver geslyp is, naamlik toonkwaliteit en vingervaardigheid. Nog 'n vaardigheid wat hierby gevoeg kan word is die vermoë tot mentale konsentrasie vir die hele duur van die betrokke studie. Wanneer hierdie drie aspekte, naamlik bevredigende toon, akkurate en effektiewe vingervaardigheid asook totale konsentrasie in ag geneem word, kan die gereelde inoefen van studies as

effektiewe toets vir hierdie elemente beskou word sodat dit as 'n musikale opsomming van tegniese- en sonoriteitsvaardighede beskou kan word.

Om hierdie doel te bereik kan 'n hoërskool fluitspeler se oefenroetine die weeklikse instudering van nuwe studies inhou. Dit is byvoorbeeld nie nodig dat elke studie heeltemal afgerond moet wees voordat met die volgende een begin word nie, maar sodra die onderwyser tevrede is dat die leerling se basiese tegniese vaardighede voldoende is, kan 'n volgende studie of twee vir die volgende week instudeer word. Die gebruik van 'n progressiewe studie-album word sterk aanbeveel.

Een voordeel van hierdie metode, naamlik om redelik vinnig deur 'n taamlike volume studies te werk, is dat die leerling aan heelwat verskillende style en tegniese vereistes blootgestel word. Nog 'n voordeel is dat die speler noodwendig moet leer om vinnig te werk en groter volumes werk te hanteer. Op hierdie manier word sy belangstelling ook makliker behou as wanneer daar vir weke op 'n keer by een of twee studies stilgestaan word. Die ideaal is om 'n balans te vind tussen akkuraatheid en die aanleer van nuwe werk.

Daar is egter basiese tegniese vereistes wat korrek uitgevoer en bevredigend beheer moet kan word alvorens 'n nuwe studie aangedurf mag word, naamlik voldoende beheer oor die minimum toonlere vir die betrokke standaard, akkurate artikulasie, bevredigende toonkwaliteit, musikale begrip van frases en sensitiewe intonasie. Nootfoute, alhoewel dit tot die minimum beperk moet word, mag wel hier en daar toegelaat word solank dit nie die momentum van die frases tot stilstand bring nie.

5.3 Repertorium

Having devoted [time] each day to developing the important basic skills, you will now be ready and able to commence learning the solo flute repertoire [...]. At no time should you allow the learning of new pieces to interfere with your daily attention to the continued development of the basic flute skills (tone, technique and studies) (Krantz 1999:2).

Die volgende kernaantekeninge is van toepassing op die aanleer van repertorium vir die hoërskoolbeginner.

5.3.1 Eerste vier tot ses maande

Die repertorium vir hierdie fase bestaan hoofsaaklik uit eenvoudige, kort duette wat saam met die onderyser gespeel kan word en kort solowerke met 'n beperkte omvang wat beide toonhoogte en lengte betref. Die meeste werk sal in hierdie tyd nog uit die tutor geneem word omdat hierdie fase ten volle benut moet word om die fondament vir die res van die hoërskoolfase te lê. Verryking kan egter gedoen word en aanvullende werke kan suksesvol uitgesoek word om die speelgenot te verhoog.

5.3.2 Unisa / ABRSM graad een tot twee

Juis omdat 'n beginner op hoërskoolvlak met agtergrond in 'n ander instrument onder bekwame leiding taamlik vinning met fluit kan vorder, is dit onnodig om 'n duidelike skeiding te maak tussen repertorium van UNISA of ABRSM³⁴ se graad een en graad twee leerplanne. Geskikte werke kan aangepak word sodra die leerling gereed is daarvoor en nadat 'n baie stewige fondament ten opsigte van toonbeheer en vingertegniek gelê is.

Die repertorium in hierdie afdeling kan aanvullend tot die leerplanne van UNISA of ABRSM gebruik word en is geensins bedoel om dit te vervang nie. Die skrywer is daarom van mening dat die nuwe speler se repertorium heelwat wyer as die leerplanne van hierdie twee eksameninstellings sal strek.

5.3.3 UNISA / ABRSM graad drie

Wanneer 'n leerling in graad agt met fluit as tweede instrument begin het, behoort hierdie standaard gemaklik na min of meer een en 'n half tot twee jaar bereik te word, met ander woorde halfpad deur graad nege tot aan die begin van graad tien. Dit is belangrik om in gedagte te hou dat 'n speler nie werke wat buite die omvang van sy toonbeheer lê moet aandurf nie, en ook dat die tegniese vingervaardigheid en

³⁴ In Suid-Afrika word hoofsaaklik van hierdie twee instellings gebruik gemaak om interne praktiese standaard te bepaal. Die standaard en omvang van die repertorium stem grootliks ooreen en daarom word die standaard van spel onder hoërskoolleerlinge in hierdie verhandeling gerieflikheidshalwe ook gemeet aan die standaard wat gestel word deur beide UNISA en Associated Board of the Royal Schools of Music.

toonbeheer met behulp van deeglike inoefening van vingeroefeninge, toonlere en sonoriteitsoefeninge op peil gehou moet word.³⁵ Op hierdie stadium is dit raadsaam om van 'n progressiewe studie-album gebruik te maak.

5.3.4 UNISA / ABRSM graad vier

Heelwat leerlinge is al na twee jaar, met ander woorde in graad tien, in staat om 'n eksterne graad vier eksamen af te lê, maar hierdie standaard behoort na ongeveer drie jaar (met ander woorde aan die begin van graad elf) met gemak bereik te word. Dit is heeltemal in lyn met die huidige vereiste van UNISA graad vyf minimum standaard vir graad twaalf leerlinge, soos voorgeskryf deur die Gautengse Onderwysdepartement.

5.3.5 UNISA / ABRSM graad vyf

Hierdie is die minimum standaard vir wat tans voorgeskryf word vir graad twaalf leerlinge met fluit as tweede instrument. Die meeste leerlinge behoort gemaklik teen graad tien tot elf aan hierdie standaard te voldoen. Alhoewel 'n hoër standaard binne bereik van die meeste leerlinge is - eie ondervinding het geleer dat 'n graad agt beginner onder goeie leiding met gemak 'n standaard van UNISA graad sewe in matriek kan bereik - word daar in hierdie verhandeling volstaan met die minimum vereistes wat nodig is om die vak Musiekvoordrag te slaag.

5.4 Bladlees

Die gemiddelde musiekleerling beleef bladles gewoonlik as 'n pynlike ervaring wat gepaardgaan met moeisame en stadige ontsyfering van note en ritme. Wanneer daar ook nog van hom verwag word om 'n sekere stuk bladles akkuraat en met voldoende aandag aan dinamiek, artikulasie en musikaliteit uit te voer, word die taak dikwels as oorweldigend ervaar.

Fourie (1988:63) meen: "Vaardigheid in bladles [moet] in die eerste plek vir die musikus net so belangrik geag word as leesvaardigheid vir alle mense." Daarteenoor beleef onderwysers dikwels dat dit moeilik is om bladles te onderrig. Die rede hiervoor is dat die vaardigheid van 'n leerling op hierdie gebied die leerling se standaard van

³⁵ Verwys na Bylaag 3 vir voorbeelde van geskikte toonoefeninge asook gegradeerde vingeroefeninge. Toonlere kan volgens die leerplanne van UNISA of ABRSM, afhangend van die betrokke skoolvereistes, aangepak word.

spel in onder meer vingertegniek, tongtegniek, ritmebegrip en musiekteoretiese kennis reflekteer (Hunt 1989:20). Hierby voeg die skrywer uit eie ondervinding ook nog die vlak van selfvertroue van die speler, die vermoë om die gelese notasie effektief met die fluittegniek te integreer en die ritmiese stabiliteit wat 'n speler in staat stel om die polsslag en momentum van die musiek te behou ten spyte van nootfoute. Verder, volgens Hunt (1989:20), kan hierby ook nog die vermoë om toonleerpatrone te herken, die vermoë om vooruit te lees en die vermoë om ontspanne maar met konsentrasie te lees gevoeg word.

Die vermoë om te kan bladlees kan die speler se vermoë om nuwe materiaal aan te leer, aansienlik versnel. Net soos die geval is met tegniese vaardighede, is bladlees ook 'n vaardigheid wat met gereelde aandag en oefen kan verbeter. Galway (1982:212) motiveer hierdie stelling as volg: "What sight-reading practice does is speed up the message from the brain to the fingers. In a way it is a mechanical skill [...]."

Die proses van bladlees bestaan, net soos verbale lees, uit die herkenning van simbole en die omsit daarvan in klanke. Voorvereistes vir die sukses hiervan lê in:

- Die akkurate en spoedige herkenning van hierdie simbole;
- Die vermoë om daardie simbole op 'n instrument, in hierdie geval die fluit, weer te gee; en
- Die integrasie van die meganiese lees van simbole met musikale inhoud.

'n Gebrek aan vaardigheid by een van hierdie prosesse kan lei tot 'n gebrekkige bladleesvermoë.

Volgens Fourie (1988:66) is daar 'n mate van ooreenkoms tussen verbale lees en bladlees, maar een van die groot verskille lê in die feit dat die proses van bladlees nie net uit lees nie, maar uit beide lees en speel bestaan, en verder dat verbale lees geen hand-oog koördinasie vereis nie. Volgens haar bestaan die vermoede dat juis hierin een van die struikelblokke van bladleesvaardighede lê, naamlik die vermoë om die herkenning van simbole in klank om te sit. Bladleesvaardigheid is verder ook baie meer komplekse leesproses as verbale lees omdat die simbole tweedimensioneel van aard is - elke notesimbool dui beide toonhoogte sowel as toonduur aan. Galway (1982:212) vergelyk die bladleesproses met tikvaardigheid, omdat dit ook vereis dat 'n gelese boodskap deur die brein na die vingers gekanaliseer word.

Omdat die vermoë om vlot en musikaal te kan blad lees dan klaarblyklik 'n meer ingewikkelde proses is as verbale lees, is dit belangrik om gereeld oefentyd, beide tuis en tydens die les, aan die kultivering van 'n betroubare blad leesvaardigheid te wy. Omdat die onderwerp van blad lees heelwat meer fasette het as waaraan in hierdie verhandeling aandag gegee kan word, sal net daardie aspekte van blad lees wat vir die leerlinge in die teikengroep relevant is, baie kortliks beskou word.

Die volgende wenke kan vir die beginner leerling en sy onderwyser tot nut wees:

- Die ritmiese aspek van die blad lees is tot 'n mindere mate meer belangrik as die toonhoogte. Volgens Brett (1999:1): "[...] there are more mistakes in the reading of rhythms than any other area." Wanneer die ritmiese momentum van die musiek onderbreek word, kom die musiek tot stilstand;
- Toonaarde en toonsoorttekens kan bekende bakens word wanneer die speler oor 'n stewige onderbou van toonlere en arpeggio's beskik;
- Die vlot kennis van tegniese werk soos toonlere en soortgelyke strukture verskaf ook 'n voorsprong wat betref die herkenning van patrone in andersyds onbekende musiek;
- Die selfdisipline om nooit die musiek tot stilstand te bring wanneer moontlike foute insluip nie kan vanaf die aanvang van blad lees onderrig inge oefen word.

Enige musiek kan op 'n gereelde basis deur die onderwyser vir blad leesdoeleindes gebruik word, byvoorbeeld die boonste lyn van 'n klavierwerk, ligte gewilde musiek, musiek wat vir 'n ander instrument geskryf is, en veral ensemblewerk soos duette.

Ten slotte kan opgemerk word dat 'n vaardigheid in blad lees 'n kombinasie is van verskeie faktore, onder meer:

- Selfvertroue wat geleidelik deur die ervaring van sukses opgebou word;
- Die belewing dat 'n bevredigende blad lees vermoë aan die nuweling toegang tot heelwat meer musiek as net die repertorium wat huidiglik geoefen word verleen;
- Voldoende beheer oor toonkwaliteit en tegniese vaardighede; en
- Grondige kennis van musiekteorie, wat 'n hulpmiddel is vir akkurate ritmiese voordrag.

5.5 Basiese Fluitonderhoud

5.5.1 Stoor van die fluit

Die korrekte daaglikse hantering van die fluit kan tot 'n baie groot mate duur herstelwerk voorkom. Juis omdat die fluit 'n presisie-instrument is, moet dit met groot sorg hanteer word wanneer dit inmeekaargesit en weer gebêre word. "The logic is simple: keep your instrument in the best possible working order, and it will yield the best results that you can coax from it. A clean and well-adjusted instrument will respond best to your technique, no matter what the level of your playing" (Toff 1985:31). Aanwysings in hierdie verband moet duidelik in 'n tutor vir hoërskoolleerlinge uiteengesit word³⁶.

Die eerste vereiste vir effektiewe fluitonderhoud het te doen met die stoor van die fluit, en hiervoor is 'n stewige en harde fluitkassie nodig. Hierdie kassie moet so stewig wees dat die fluit tydens 'n matige stamp of ligte val nie beskadig kan word nie.

Die binnekant van die fluitkassie moet opgestop wees met sagte stof sodat die fluit se dele nie binne-in sal rondrol en op hierdie manier kan skade opdoen nie. Die knippe moet dig sluit om te keer dat die fluit uitval wanneer die kassie opgetel word, en 'n sagte lap-of leeromhulsel vir die harde kassie is ook 'n bykomende maatreël om die fluit teen stampe, val en matige temperatuurwisseling te beskerm. 'n Goeie kassie het 'n stewige verdeler tussen die holtes vir die voetstuk en kopstuk sodat hierdie twee dele nie teenmekaar skuur nie - soos die ou Yamaha kassies.

Wanneer die fluit nie bespeel word nie moet nooit rondlê nie omdat:

- Dit kan val of stof opgaan, en
- Dit in die son kan bak en sodoende beskadig word.

Wanneer die fluit in 'n motor gelaat word, kan die omhulsel en fluitkassie nie voorkom dat hoë temperature die olie in die meganisme laat verdun en selfs 'uitkook' nie. Die hele instrument kan ook uitsit as gevolg van die hitte, en wanneer dit later weer terugkeer na normale grootte kan die meganisme beskadig word, veral op die pekke

³⁶ Hierdie onderwerp word nie in die voorgestelde tutor van Bylaag 1 verskaf nie omdat net die raamwerk, dus hoofsaaklik die note-inhoud, van die tutor gegee word.

waar dit aan die fluit se buis vasgeheg is (Greene 1998:1). Die teenoorgestelde kan gebeur wanneer die fluit aan uitsonderlike lae temperature blootgestel word – die olie kan verdik en die buis ondergaan eers inkrimping en dan weer uitsetting wanneer die temperatuur na normaal terugkeer.

Weersomstandighede soos reën of omgewings soos die strand moet vermy word omdat sand en soutkondensasie die meganisme kwaai kan beskadig (Greene 1998:1). Dit is dus nie 'n goeie idee om op 'n strandpartytjie die agtergrondmusiek op die fluit te verskaf nie.

Wanneer die instrument nie bespeel word nie, is dit die veiligste om dit te alle tye in die kassie te bêre. 'n Fluit moet nooit op die musiekstaander se lip of op 'n stoel of bed gelaat word nie. Wanneer die fluit regop gelaat word, byvoorbeeld tydens 'n repetisie, word die gebruik van 'n fluitstaander wat nie die binnekant van die fluit kan krap nie, sterk aanbeveel. Die beginnerleerling moet vanaf dag een die gewoonte aanleer om sy fluit altyd uitmekaar te haal, skoon te maak en dadelik terug in die kassie te sit nadat hy daarop gespeel het. "Do keep your instrument clean and dry." (Phelan 1998:4).

5.5.2 *Versorging tydens gebruik*

While the flute of antiquity was but a hollow tube with holes and needed only the simplest care, the Boehm flute achieves its accurate scale and exquisite tonal qualities from a mechanism of keys, levers, rods and pads, and consequently demands more attention from its owner (Phelan 1998:1).

Die fluit kan gewoonlik nie beskadig wanneer dit bespeel word nie, maar wel wanneer dit onhandig inmeekaargesit of uitmekaargehaal word, of as gevolg van rowwe behandeling. Juis omdat geen smeermiddels of kurk ter sprake is wanneer die instrument inmeekaargesit word nie, en alle verbindings net uit metaaloppervlakke wat oormekaar skuur bestaan, is dit nodig om uiters sag te werk te gaan wanneer die verskillende dele inmeekaar geskuif word (Greene 1998:2).

Wanneer die kopstuk aan die middelstuk geheg word, moet die middelstuk op so 'n wyse vasgehou word dat die meganiese dele nie kan beskadig nie omrede die G# klep maklik kan buig of die lipplaat kan loskom met rowwe behandeling.

Die rante van die metaalpasstukke kan ook maklik beskadig wanneer dit op 'n rowwe manier oormekaar geskuif word. "Do not bang the joints together. Fit slowly and

carefully together and slide slowly and carefully to the correct position" (Hinch 1999:21). Sagte draaibewegings moet gebruik word om die dele na die regte posisie te skuif. Die leerling moet ook nie die kopstuk lateraal heen en weer wikkel terwyl dit in die middelstuk ingeskuif word nie omdat dit mettertyd die passtuk kan vervorm, wat weer op sy beurt kan veroorsaak dat die mondstuk nie stewig pas nie. Dit is ook handig om te onthou dat fluite so vervaardig dat die mondstuk selde heeltemal tot teenaan die middelstuk geskuif word sodat daar speling gelaat word om die fluit hoër te stem deur die mondstuk verder in te stoot. "Flutes are generally designed so that they will play to scale with the head joint pulled out a little bit. This allows for tuning up to sharp strings as well as tuning down to a flat piano" (Phelan 1999:12).

Die hegting van die middelstuk met die voetstuk moet op dieselfde versigtige manier gedoen word. Laastens moet die verskillende dele akkuraat in lyn gekry word sodat die fluit gereed is vir spel. Wanneer die leerling versuim om die dele in die regte lyn met mekaar te bring, kan dit tot swak embouchure vorming en ongemaklike handposisies lei.

Die leerling word verder aangeraai om nie direk voor 'n oefening of les te eet nie, veral nie kos wat enige swael bevat nie omdat dit die silwer oppervlak van die fluit kan laat aanslaan. Voorbeelde van voedsel wat swael bevat sluit onder andere in: eiers, sout, mayonnaise, brusselse spruite, vrugte en vrugtesap, droë vrugte, grondbone, uie en olywe. Dit is in elk geval 'n goeie idee om die mond goed uit te spoel en om met skoon hande te speel. Ander stowwe om te vermy sluit onder andere in: rubber, haarsproei, parfuum, sweet, huishoudelike skoonmaakmiddels en dan ook omstandighede soos klam weer. Hierdie kossoorte en middels kan, soos die voedsel wat genoem is, ook veroorsaak dat die fluit se silwer oppervlak aanslaan.

It is impossible to completely prevent the silver from tarnishing, but you can slow it down by keeping your flute in a clean, dry place and by keeping your hands as clean as you can when playing it. Certain foods [...] can accelerate the tarnishing process if you handle your flute right after eating (Phelan 1999:28).

'n Handige manier om hierdie proses te voorkom is om 'n klein sakkie geaktiveerde houtskool in die fluitkassie saam met die fluit te bêre. Geaktiveerde houtskool absorbeer die swael in die lug. Hierdie sakkie moet dan ten minste een maal per jaar vervang word omdat die effektiewe werking daarvan met verloop van tyd kan verminder.

5.5.3 Daaglikse onderhoud

Die wyse waarop die fluit daaglik versorg word is baie belangrik omdat dit die fluit in 'n goeie speelbare toestand kan hou. "No matter what instrument you buy, improper care and maintenance will waste your money" (Walker 1989:14). Phelan (1999:2) sê ook: "It is also a sad fact of life that many flutists have learned methods of care for their instrument which are actually detrimental to the well-being of the instrument." Juis om hierdie rede het die nuwe fluitspeler duidelike en akkurate leiding ten opsigte van die versorging van sy fluit, wanneer hy nie daarop speel nie, nodig.

Volgens Greene (1998:3) word die fluit in drie dele skoongemaak, naamlik die buis (binne en buite), die kussinkies, en die kopstuk met die embouchure opening.

5.5.3.1 Die buis: binne

Die binnekant van die fluit moet na elke speelsessie met 'n sagte lappie opgevryf word nadat die fluit uitmekaar gehaal is: "The metal flute [...] demands careful swabbing after being played" (Phelan 1999:27). Die redes, volgens hom, is as volg:

- Oormatige vog wat binne-in die buis versamel kan mettertyd die kussinkies beskadig;
- Wanneer die fluit herhaaldelik gestoor word sonder om dit droog te maak, kan die vog geleidelik binne-in die meganisme beland, die smeermiddel verdun en moontlik veroorsaak dat die vere roes;
- Die kwaliteit van die toon hang af van die toestand van die binne-oppervlak van die buis.

Die skoonmaakproses behels dat die lap deur die oog van die skoonmaakstok gesteek en om die stok gedraai word sodat dit die stok heeltemal bedek. "Disassemble the instruments; then thread a soft, smallish cloth through the eye of the cleaning rod provided and fold it over the end of the rod (to prevent scratching the inside wall)" (Hinch 1999:22). Vir hierdie doel is 'n houtstok of selfs 'n plastiekstok verkieslik bo metaalstokke omdat hout nie die binnekant van die fluit so maklik kan krap nie. Die skoonmaaklappie kan van sy, katoen of enige ander sagte, absorberende materiaal gemaak wees, maar vermy enige stof wat van papier gemaak is of wat vesels in die buis agterlaat.

Die stok met die lap daarom gedraai, word nou versigtig deur die voetstuk van die fluit gedraai sodat dit soveel as moontlik vog kan absorbeer. Dieselfde prosedure word hierna met die middelstuk en daarna die kopstuk gevolg (Greene 1998:3). Op hierdie manier word die deel van die fluit wat die minste vog aan die binnekant het eerste drooggemaak sodat die vog nie na die res van die fluit versprei word. Sorg moet verder gedra word om nie die punt van die stok teen die toe kant van die kopstuk te stamp nie omdat dit die presiese posisie van die kurkstop kan verander.

Nadat die binnekant van die fluit op hierdie manier skoongemaak is, moet die lappie nooit saam met die fluit binne-in die fluitkassie gebêre word nie. Twee redes kan hiervoor gegee word, naamlik dat die lappie nou vogtig is en hierdie vog die kussinkies kan beskadig, en tweedens dat die lappie teen die klepmeganisme kan druk en op hierdie manier die vere kan buig deur oormatige druk op die kleppe te plaas.

5.5.3.2 Die buis: buite

Leerlinge is somtyds gretig om die buitekant van die fluit blink te hou en wil dit dan met vloeibare silwerpolitoer skoon maak. Hierdie voornemens moet vroegtydig ten sterkste ontmoedig word omdat vloeibare politoer maklik op die kussinkies of tussen die hegtings van die meganisme kan beland. "Don't use metal polish on an assembled flute" (Phelan 1998:5).

'n Sogenaamde silwerlappie, wat geredelik by juweliershandelaars gekoop kan word of wat saam met sommige fluite verskaf word, is wel heeltemal veilig om te gebruik. Wanneer die fluit se buis met so 'n lappie opgevryf word, moet die leerling egter sorg dra dat die kussinkies, veral teen die rante van die kleppe, onaangeraak bly. Sorg moet ook geneem word om nie die lappie tussen smal openinge in te forseer en om nie "kragtig te vryf nie" (Hinch 1989:13).

'n Fluit wat in 'n erge mate aangeslaan en verkleur het, moet deur 'n professionele persoon skoongemaak word, omdat dit behels dat die hele meganisme afgehaal moet word.

5.5.3.3 Die buis: klepmeganisme

Omdat veral 'n studentemodel heelwat skroefies het, kan dit ook dikwels gebeur dat 'n skroefie kan uitdraai, 'n veer kan uithaak of dat 'n kurk kan loskom. 'n Los skroefie moet vasgedraai word sodra dit opgemerk word, maar dit is belangrik om dit net vingervas te

draai. Die klein skroefies aan die agterkant van die kleppe moet egter net verstel word deur iemand wat baie seker is van wat hy doen (Hinch 1989:13). Die vere moet met groot sorg hanteer word, en 'n veer wat uitgehaak het moet versigtig teruggehaak word: "Just apply logic and remember they're very delicate" (Hinch 1999:22). Wanneer die leerling enigszins twyfel oor die presiese posisie van 'n veertjie wat uitgehaak het, moet die onderwyser of 'n vakman geraadpleeg word.

Alhoewel die fluit se klepmeganisme verkieslik elke ses maande geolie moet word, moet leerlinge afgeraai word om dit self te doen. "The right time to thoroughly clean and polish your flute is after you have disassembled it" (Phelan 1999:28). Hierdie taak word gewoonlik aan 'n professionele fluïthersteller oorgelaat.

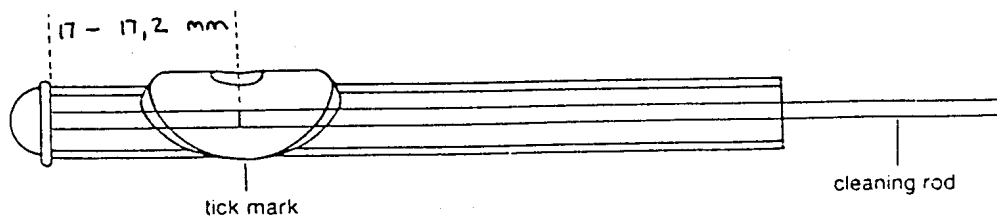
Die passtukke waar die dele oormekaar skuif pas soms baie styf en 'n leerling se eerste reaksie is dan gewoonlik om kurkghries of petroleumjellie aan te smeer. Hierdie werkswyse word egter afgeraai omdat stofdeeltjies in die lug mettertyd met die ghries of petroleumjellie verbind en dit in 'n effektiewe skuurmiddel verander. Die beste maatreeël is om die passtukke met 'n klam lappie skoon te vee sodat enige vuiligheid verwyder word.

5.5.3.4 Die kopstuk

Die embouchure opening moet taamlik gereeld skoongemaak word omdat 'n neerslag van kos, spuug of koeldrank mettertyd die vorm van die mondopening kan verander - omdat die afmetings van die skoorsteen en die kurwe van die mondopening in mikro-afmetings gemeet word, sal 'n bykomende neerslag van kosdeeltjies die vloei van lug en dus die kwaliteit van die toon beïnvloed³⁷. 'n Klam wattestokkie kan vir hierdie doel gebruik word. Die leerling moet egter in gedagte hou dat die fluit nie riete het wat vervang kan word wanneer dit beskadig is nie, maar dat die permanente klankgenerator, naamlik die verste rant van die embouchure opening, delikaat gesny en gevorm is. Daarom moet daar altyd sagkens te werk gegaan word wanneer hierdie deel van die fluit skoongemaak word en die veiligste opsie is om 'n vakman te raadpleeg.

³⁷ "The curvature of the embouchure walls determine how much pressure is created as does the depth of the embouchure hole/riser" (Botha 1998:24).

Die skroefstop aan die kruin van die mondstuk moet nooit onnodig heen en weer gedraai word nie; wanneer dit geneig is om maklik los te raak of te ratel het dit waarskynlik professionele aandag nodig (Hinch 1989:12). "If it becomes loose then tighten it finger-tight only." (Hinch 1999:21). Die posisie van die kurk moet ook van tyd tot tyd met behulp van die skoonmaakstok gekontroleer word sodat die middel van die embouchure opening altyd tussen 17 en 17.2 millimeter vanaf die kurkstopper is.



Uit Toff 1985:36.

Professionele spelers en gevorderde studente kan van tyd tot tyd die kurkstop in die mondstuk verwyder om dit deeglik skoon te maak. Beginnerleerlinge word egter aangeraai om hierdie taak deur 'n professionele fluïthersteller of bekwame onderwyser te laat doen. Wanneer die kurk wel verwyder moet word, moet in gedagte gehou word dat die deursnee van die mondstuk by die skroefstop smaller is (17 millimeter) as aan die oop kant, waar dit 'n deursnee van 19 millimeter het. Die kurk moet dus altyd na onder uitgedruk word.

Wanneer die mondstuk klewerig raak, is dit moontlik om dit in warm water met 'n sagte skottelgoedseep sonder skuurmiddels en nadelige chemikalieë te was. Volgens Greene (1998:4) kan die mondstuk onder lopende water gehou word met die oop kant na onder en, indien nodig, kan die embouchure opening baie liggies met 'n sagte tanderborsel skoongemaak word. As daar enige twyfel oor die moontlike chemiese samestelling van die seep bestaan, kan net water gebruik word. Die binnekant van die opening kan ook met metanol (houtalkohol) skoongemaak word (Phelan 1994:22). Hierna kan die binnekant weer versigtig drooggemaak word met behulp van die skoonmaakstok en sagte lap, waarna die fluit in die kassie gebêre moet word. As die deksel vir 'n rukkie oopgelos word, behoort enige vog wat dalk nog in die buis agtergebly het, te verdamp (Greene 1998:4). Die leerling moet aangemoedig word om

baie versigtig te werk te gaan omdat enige skade aan die embouchure opening gewoonlik permanent van aard is en dus die toonkwaliteit gaan affekteer.

Die res van die fluit word gewoonlik nie met water gewas nie, maar net met 'n sagte lappie skoongehou. Vingermerke en sweet kan van tyd tot tyd deur middel van 'n katoenlap wat in houtalkohol gedoop is, verwyder word. Sorg moet egter gedra word om nie die alkohollappie naby die kleppe en die kussinkies te laat kom nie.

5.5.3.5 Kussinkies

Klewerige kussinkies “[...] will announce itself with a popping or smacking sound” (Greene 1998:3). Alhoewel daar nie konsensus onder alle fluitspelers is oor die aangewese manier om sulke kussinkies skoon te kry nie, word dit algemeen gedoen deur sigaretpapiertjies (die soort wat nie gegom is nie) tussen die kussinkie en klepopening te hou en ligweg af te druk. Indien die klewerige toestand nie opklaar nie, moet die fluit na 'n professionele fluihersteller geneem word omdat dit 'n aanduiding kan wees dat die kussinkies besig is om oud te word.

Sommige spelers verkies om sigaretpapier onder die kleppe wat gewoonlik toe bly, naamlik die Emol klep, die twee klein trilkleppe en die G# klep, te hou wanneer die fluit gebêre word (Greene 1998:3). Die rede hiervoor is dat juis hierdie kleppe makliker as die ander geneig is tot klewerigheid. Meningsverskille bestaan egter oor hierdie praktyk en dit is dus beter om versigtigheidshalwe dit nie op 'n permanente basis te doen nie. 'n Ander praktyk is om babapoeier of papiergeld te gebruik om klewerige kussings te herstel. Sulke maatreëls is egter net van tydelike waarde en wanneer dit langdurig gebruik word, sal dit waarskynlik toestande vererger (Phelan 1994:22). Goosman (1998:24) beveel aan dat die helfte van sigaretpapier in alkohol of asetoon gedoop word. Hierdie nat gedeelte word dan teen die kussinkie gedruk. Daarna kan die kussinkie droog gedep word met die ander, droë helfte van die sigaretpapier.

Kussinkies wat aan die kante uitrafel moet so gou moontlik vervang word, so ook kussinkies wat begin loskom en ou kussinkies wat begin verhard. Kussinkies wat lek word gewoonlik deur 'n verandering in toonbeheer aangedui en moet deur 'n professionele fluihersteller nagesien word.

Ten slotte: “Most repair problems stem from lack of maintenance [...]” (Phelan 1994:22). Deur die fluit versigtig te hanteer en skoon te hou, kan onnodige en duur

herstelwerk vermy word. Greene (1998:4) gaan selfs sover om te sê dat "[...] a flute responds well to the sort of care which you would think appropriate for an instrument made of wood."

5.5.4 Jaarlikse fluitonderhoud

[A]nnual maintenance keeps flutes in their best working condition through cleaning, oiling and adjusting (Goosman 1998:24).

Die jaarlikse onderhoud van die fluit verseker dat onvoorsiene foute in die meganisme nie onverwags of op ongewenste tye insluip nie. Volgens Goosman moet die fluit jaarliks versien word en dan veral ten opsigte van drie aspekte, naamlik skoonmaak van die instrument³⁸, olie en verstellings.

Wat die olie van die instrument betref, is dit belangrik om nie na willekeur olie in die meganisme te drup nie - olie wat op hierdie manier aangewend word sal eerder langs die stafies afloop en sodoende papier of leerverstellings deurweek sodat hulle mettertyd kan afbreek. Phelan (1999:5) raai die fluitspeler ook ten sterkste af om op hierdie wyse te werk te gaan: "Don't lubricate an assembled mechanism. If the action is sluggish, it is probably because the existing lubricant has become gummy. Adding more oil without first cleaning out the old sludge will eventually cause things to become worse."

Die korrekte prosedure behels dat ou olie, vuiligheid en selfs roes eers verwyder word voordat skoon olie aangewend word, en dit moet dus eerder op 'n jaarlikse basis deur 'n professionele fluitmaker gedoen word (Goosman 1998:24). Hierdie prosedure sluit ook in dat die instrument heeltemal uitmekaar gehaal word - nie net die kleppe en stafies nie, maar ook die meganismes wat met penne geveg is. Wanneer 'n fluit op hierdie manier geolie is, behoort die werking weer glad en geruisloos te wees.

Die volgende aspek van jaarlikse versiening het te doen met die verstelling van die kussinkies, en hierdie prosedure is nodig omdat die posisie van die kussinkies as gevolg van klimaatsveranderinge, asook slytasie as gevolg van wisselende vingerdrukking nie jaar in en jaar uit stabiel bly nie. "Even if the pad covers the hole perfectly when the flute is built, most will generally shift to become harder in the back and lighter in the

³⁸ Die korrekte skoonmaakmetode is reeds breedvoerig onder 5.5.3 bespreek.

front" (Goosman 1998:24). Die kussinkies moet dus jaarliks versien word om te voorkom dat dit begin lug lek. Wanneer die kussinkies begin uitrafel of vervorm as gevolg van te veel vog of ouderdom, moet dit vervang word.

Nog 'n aspek van verstelling wat aandag moet kry, is die verbindings tussen die kleppe sodat kleppe wat verbind is aan mekaar beide dig sluit, en skroewe of kussinkies wat verstel moet word indien nodig. Die hoogte van die kurk of viltkussings aan die punte van sommige kleppe moet ook gekontroleer word sodat die kleppe dig sluit en nie onnodige vrye beweging toelaat nie.

Wanneer 'n speler sy fluit vir jaarlikse versiening neem, sal dit die moeite werd wees om dit na 'n professionele en bekwame fluithersteller te neem. Die beloning hiervoor is 'n fluit wat glad en geruisloos speel, en kleppe wat slegs 'n ligte aanslag nodig het om dig te sluit. Die teendeel hiervan is ongelukkig ook waar: "Cheap work is usually synonymous with damage: more damage is caused by inexpert repairmen than accidentally by the flutist" (Goosman 1998:24).

5.6 Riglyne by die aankoop van 'n fluit

Choosing the right instrument for you involves three basic criteria: knowledge of construction, options available, and [...] the play test (Butkevicius 1998:1)

Riglyne vir die aanskaf van 'n geskikte instrument moet duidelik aan voornemende kopers gegee word omdat 'n beginnerfluitspeler nie optimaal kan vorder op 'n onbetroubare fluit nie.

Die pryse van fluite wissel aansienlik na gelang van die model en materiaal, en of 'n nuwe of gebruikte model oorweeg word. "The simplest decision is whether to choose a student or professional model. [L]ogically, most flutists begin with student models and work their way up" (Toff 1985:15).

Binne die veld van hierdie studie sal basiese kriteria wat hoofsaaklik van toepassing is op 'n fluit wat geskik is vir beginners, met ander woorde 'n sogenaamde studentefluit, in ag geneem word. Algemene riglyne vir spesifieke pryse en vervaardigers van fluite kan egter moeilik in hierdie verband verskaf word omdat dit nie 'n vaste gegewe is nie, maar met verloop van tyd skuif.

5.6.1 Konstruksie

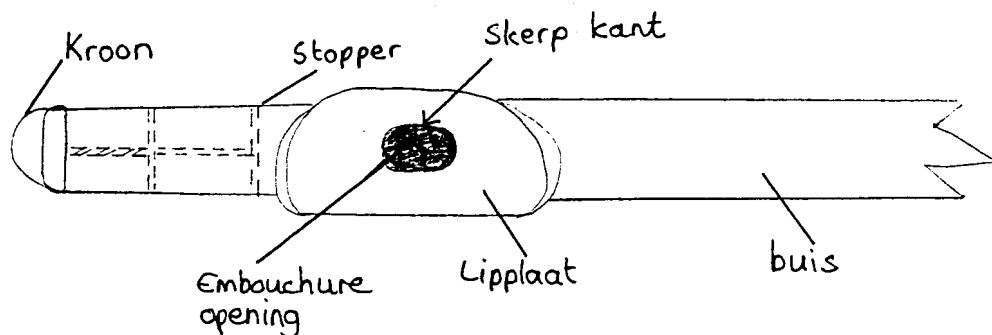
5.6.1.1 Die kopstuk

The head-joint of course is of paramount importance, not only for the sound it produces, but also from the tuning angle (Cooper 1984:29)

Die kopstuk van die fluit is, wat die ontwerp van die fluit betref, die hoofdeterminant van toonkwaliteit en heelwat navorsing ten opsigte van die ontwerp hiervan het gedurende die tweede helfte van die twintigste eeu plaasgevind. In die woorde van Cooper (1984:29): "Although embouchure design has not changed much since Louis Lot's day, it is possible that there is something miraculous left to discover – time and further experimenting will reveal this."

Ontwikkelings wat op die verbetering van die fluit gerig is word deesdae ook eerder op die verbetering van die akoestiese eienskappe eerder as op meganiese vernuwings gerig. Daarom word die meeste navorsing op die eienskappe van die kopstuk, waar die klank gegenereer word, gedoen.

Botha (1989:17) sê dat heelwat variante in koördinasie gebruik word om aan 'n kopstuk spesifieke eienskappe te verleen. Faktore wat hier ter sprake is, sluit onder meer in: die dikte van die metaalwand, die materiaal waarvan die kopstuk vervaardig is, die vorm en grootte van die embouchure opening, die hoogte van die skoorsteen, die kroon en stopper binne-in die mondstuk, die vorm van die lipplaat en die mate van ondersnyding en oorsnyding.³⁹



Uit Flufsa Nuus vol. 1/1.

³⁹ Hierdie twee terme word as vertaling vir die wyd-gebruikte 'undercutting' en 'overcutting' aangebied.

Dit is egter wel so dat faktore soos materiaal of embouchure variasie net begin voordelig raak wanneer die speler nie meer as 'n beginner geklassifiseer kan word nie, maar as intermediêre speler groter eise ten opsigte van die toonkwaliteit en die ontginning van verskillende timbres aan die fluit begin stel as wat op 'n studentemodel moontlik is. Maar dan is dit ook so dat 'n werklik goeie speler 'n baie goeie toon selfs op 'n basiese studentemodel kan verkry. "After all, the deepest insights into tone production this century were Marcel Moyse's on a flute made of some ignoble alloy and looking like a piece of old piping. He is reported not to have believed in the intrinsic superiority of particular flutes" (Digon 1991:15).

Dit is gewoonlik moontlik om 'n ander mondstuk aan die middelstuk van die fluit te gebruik solank as wat die dikte van die metaalwande ooreenstem. Wanneer die klepmeganisme van die fluit nog in 'n betroubare en werkende toestand is maar die student graag 'n groter palet van toonkleure tot sy beskikking wil hê, kan hierdie opsie oorweeg word in plaas daarvan om 'n nuwe fluit te koop.

5.6.1.2 Die kurwe van die mondstuk

Die kopstuk van die fluit is in die vorm van 'n sogenaamde 'paraboliese kurwe' waarvan die oop kant 19 millimeter in deursnee en die kroonkant ongeveer 17 millimeter is. Hierdie afmetings is 'n kompromis tussen die vereistes vir die lae en hoë registers nadat Boehm bevind het dat 'n deursnee van 20 millimeter aan die oop kant ideaal is vir die toonproduksie van die eerste twee oktawe, maar dat dit die derde oktaaf onbevredigend laat. Die mate van die paraboliese afname na die oop kant van die mondstuk beheer, volgens Botha (1989:17), die toonhoogte van die derde register.

Die presiese vorm van die kopstuk wissel tussen verskillende fluitmodelle en beïnvloed ook die balans van respons deur al drie registers (Butkevicius 1998:1).

5.6.1.3 Die metaalwand

Die dikte van die metaalwand kan wissel vanaf 0.013 duim tot so dik as 0.018 duim (met ander woorde tussen 0,35millimeter tot 0,42 millimeter), vir silwer fluite. Die verskil lê daarin dat 'n dunner metaalwand gewoonlik 'n makliker toonrespons tot gevolg het, maar dan 'n ryker toonkarakter en beter toonprojeksie inboet. "Thin walled flutes are responsive but sometimes lack the rich tonal character players are looking for. [T]he headjoint can make a difference either way" (Butkevicius 1998:2). Juis omdat fluite vir

beginners 'n maklike klankrespons vereis, word die kopstukke van hierdie instrumente gewoonlik van 'n dunner metaaldikte vervaardig.

5.6.1.4 Die embouchure opening

Boehm (1964:21) beskryf die proses van toonproduksie as volg: "The tone-producing current of air must be blown against the sharp edge of the mouth hole, at an angle which varies with the pitch of the tone. When the air stream strikes the edge of the hole it is broken, or rather divided, so that one part of it goes over or beyond the hole, while the greater part, especially with a good embouchure, produces tone and acts upon the column of air enclosed by the tube, setting it into vibration." Wanneer hierdie gegewe ingedagte gehou word, is dit dus logies dat beide die vorm en grootte van die lipopening waardeur die lug oor die embouchure opening geblaas word sowel as die vorm en grootte van die embouchure opening in die lipplaat 'n bepalende rol sal speel in toonproduksie.

5.6.1.4.1 Die skoorsteen

Wat die embouchure opening van die fluit betref, is die skerp hoek van die oorkantste muur van hierdie opening (die sogenaamde 'riser' of skoorsteen) sowel as die hoogte van hierdie skoorsteen deurslaggewend. 'n Lae skoorsteen is meer responsief en daarom ook meer geskik vir studentefluite, terwyl hoë skoorstene, net soos dikker metaalwande, 'n ryker en donkerder toon met meer weerstand tot gevolg het (Butkevicius 1998:1): "High risers offer more resistance than low risers. [...] Low risers are more responsive as there is less inertia of the air to be overcome in the riser. [...] High risers sound darker than low risers." Verder bevoordeel 'n diep embouchure opening die lae register, terwyl 'n vlak opening die hoë note vergemaklik. (Botha 1989:19).

Skerp kante het 'n meer responsiewe toon tot gevolg, maar kan maklik 'n medebepaler vir 'n blaserige toon wees (Butkevicius 1998:2). Studente fluite het gewoonlik nie 'n baie skerp skoorsteen nie, maar volgens Botha (1989:19) is 'n skerp kant ideaal vir 'n virtuoos met uitstekende lipbeheer.

Moyse (1991:32) verskaf hierdie opsomming:

An embouchure hole with a deep chimney holds back the sound.

An embouchure hole with a shallow chimney allows the sound to escape.

An embouchure hole with a straight chimney holds back the sound.

An embouchure hole with a receding chimney facilitates slurring.

An embouchure hole with a deep, straight chimney gives a good low register.

An embouchure hole with a shallow, receding chimney gives a supple high register.

5.6.1.4.2 Materiaal

Die gebruik van 'n ander metaal by die mondstuk van die fluit hou heelwat voordele in: "[T]he material used in the construction of the head joint is thought by many flutists to influence tone to a greater extent than the use of the same material anywhere else" (Phelan 1999:13). Dit is dus moontlik om die lipplaat of die skoorsteengedeelte van die lipplaat van ander materiaal te maak as die res van die mondstuk juis omdat dit 'n taamlike invloed op die toonkwaliteit het; die voordeel hiervan is dat dit heelwat goedkoper is om net die lipplaat van 'n metaal soos goud te maak as die hele mondstuk. "Since the sound begins in the riser, its material also contributes to the 'color' of the tones produced" (Butkevicius 1998:1).

Die hele kopstuk word dikwels van 'n ander, beter metaal as die res van die fluit gemaak ter wille van 'n verbeterde toonkwaliteit en omdat dit goedkoper is as om 'n volledige fluit van 'n hierdie metaal te maak. Die tendens is dan om 'n mondstuk van soliede silwer of goud aan te skaf, maar die Engelse fluitbouer Robert Bigio, onder andere, is tans besig om die gewildheid van hout vir die kopstuk weer te laat herleef.

5.6.1.4.3 Vorm van die opening

Die twee algemene style wat die vorm van die embouchure opening betref is die sogenaamde Franse styl, wat oor die algemeen meer ovaal van vorm is, en dan 'n meer vierkantige vorm wat as 'n geronde reghoek beskryf kan word. "In general an oval shape makes the upper register more responsive, whereas a rounded rectangle boosts the lower. Similarly a large embouchure improves the low register, while a small one helps the middle and high registers" (Toff 1985:7-8). Verder meen Phelan (1999:53) ook dat: "In general, round holes tend to make 'sweeter' or 'lighter' headjoints whereas

rectangular holes tend to make 'bigger', louder, or more robust headjoints." Butkevicius (1998:1) voeg hierby ook nog die potensiaal van ovaal embouchure openinge om meer variasie in toonkleure en groter dinamiese variasie te kan produseer.

'n Ovaal embouchure opening kan dus 'n ligter en responsiewe hoë register en 'n geronde reghoek 'n groter toonvolume met 'n responsiewe lae register aanhelp. Die rede hiervoor is die langer reguit voorste rand van 'n geronde reghoek teenoor 'n ovaal vorm, en ook die feit dat 'n reghoek 'n groter geometriese volume as 'n ovaal beslaan (Phelan 1999:53). Wisniewski (1999:1) meen dat die geronde reghoekige vorm meer funksioneel as 'n ovaal is omdat dit die speler, wat die speel van lae registernote betref, bevoordeel.

By studentefluite word die laaste opsie van 'n meer ovale vorm meer algemeen aangetref omdat die geronde reghoek, wat gewoonlik effens groter is as die ovaal opening, volgens Boehm (1964:23) 'n groter mate van beheer oor die lipspiere vereis sowel as 'n meer akkurate beheer oor die rigting van die lugstroom oor die embouchure opening.

5.6.1.4.4 Grootte van die opening

Die grootte van die embouchure opening speel ook 'n rol in toonproduksie - studentefluite met 'n relatiewe groot embouchure opening sal die produksie van aanvangsnote, met ander woorde die note in die lae register, vergemaklik, terwyl 'n kleiner opening, volgens Brett (1999:1), 'n kleiner en soeter toon met 'n kleiner dinamiese omvang tot gevolg behoort te hê. Botha (1989:18) meen dat "[...] a small hole will generally be more flexible and make more tone colours than a large embouchure hole, while the large embouchure hole is generally louder."

Moyse (1991:32) meen ook dat 'n groot opening 'n voller toon tot gevolg sal hê, "[...] but the tone becomes woolly if the chimney is shallow (plays freely) or solid if the chimney is deep (a struggle to play)".

5.6.1.4.5 Ondersnyding en oorsnyding

Onder- en oorsnyding word gebruik om die lugvloei oor en deur die embouchure opening gladder en dus meer effektief as klankgenerator te maak (Phelan 1999:53). 'n

Kortlikse beskrywing van hierdie tegniek word deur Brett (1998:1) as volg saamgevat: "In an attempt to make flutes play louder you have to cut away metal at the top edge and the bottom edge, where the chimney joins the body-tube. So you get a shape rather like this) (. This makes quiet playing much more difficult, articulation much easier and notes less stable i.e. the pitch will perceptively rise with an increase in air-pressure and fall with a decrease."

Volgens Botha (1989:19) beteken oorsnyding kortliks dat die borand van die embouchure opening rond gemaak word, wat die respons en dinamiese beheer van die derde register verbeter. Ondersnyding beteken die teenoorgestelde, naamlik dat die onderkant van die embouchure opening afgerond sodat die lae register bevoordeel word. Hierdie twee tegnieke moet parallel gebruik word sodat die drie registers in balans bly.

Die hoeveelheid onder- en oorsnyding beïnvloed die weerstand van die kopstuk: "In general, heads with a large degree of overcut tend to have a paler sound and be more flexible, while heads with a larger degree of undercut tend to have a warmer sound and be less flexible." (Botha 1989:19).

'n Gedetailleerde beskrywing van die proses van onder- en oorsnyding val buite die veld van hierdie studie en daar word dus volstaan met hierdie kortlikse beskouing.

5.6.1.4.6 Vorm van die lipplaat

Hierdie variant verwys na die hoeveelheid ronding wat die lipopening na onder bevat wanneer dit oor die lengte gemeet word.

'n Lipplaat met 'n vlak ronding het, volgens Botha (1989:20) minder lipkontak en drukking nodig en 'n tipiese toon word as "pale and unformed", maar meer buigbaar beskryf. Die teenoorgestelde is waar van 'n dieper ronding.

Die vorm van die lipplaat behels 'n hoogs individuele keuse omdat verskillende fluitspelers verskillende mondvorms het. "The radius of the plate helps determine the direction of the air stream against the riser by positioning the chin and lips for comfortable tone production" (Butkevicius 1998:1). Wanneer 'n speler 'n bevredigende embouchure ontwikkel het, kan 'n geskikte lipplaatvorm deur middel van eksperimentering uitgesoek word: "[E]ach flutist should experiment with different head

joints to obtain one which plays well" (Phelan 1999:13). 'n Beginner is egter nog nie in staat om hierdie keuse uit te oefen nie en daarom word die aankoop van 'n goeie instrument vir 'n eerste fluit sterk aanbeveel.

5.6.1.4.7 Stopper en kroon

Die stopper en kroon is beide funksioneel en ornamenteel. Die stopper is tradisioneel van kurk gemaak, maar deesdae word eerder van 'n soort sintetiese rubber gebruik gemaak wat nie so maklik krimp of van vorm verander nie (Toff 1985:7). Die stopper en kroon sluit die kroonkant van die mondstuk lugdig af, reflekteer die klankgolwe en bepaal die presiese lengte van die buis. Om hierdie rede moet die presiese afstand van die stopperplaat na die middel van die embouchure opening baie akkuraat in stand gehou word. Die gewone afmetings hiervoor was vroeër 17 millimeter en is deesdae gewoonlik 17,3 millimeter (Phelan 1999:12), wat dieselfde afmetings behoort te wees as die deursnee van die buis by die middel van die embouchure opening.

Wanneer hierdie afstand nie gereeld gekontroleer word nie, byvoorbeeld wanneer die leerling geneig is om aan die kroon van die mondstuk te draai, kan 'n veranderde posisie veroorsaak dat die relatiewe intonasie van die hele instrument nadelig beïnvloed word (Butkevicius 1998:2). "The most common point where intonation slips is the setting of an ill-fitted cork in the head joint. When the screw comes unscrewed [...] you are tempted to screw it down tight again. In doing so, however, you will pull the cork out [...] and your flute will play flat" (Phelan 1999:11).

Die kroon se hoof funksie is die instandhouding van hierdie akkurate stopperposisie en dit oefen ook 'n subtiele invloed op die toonkwaliteit uit. Volgens Botha (1989:21) is die invloed van die kroon veral merkbaar wanneer dit in kombinasie met ander variante gebruik word. In algemene terme is die volgende dan moontlik:

- 'n Dun, lae kroon sal die fluit meer responsief en helder maak;
- 'n Swaar kroon sal die toon verdonker.

Die mees algemeen gebruikte kroon, volgens Botha (1989:21), is een wat 'n soliede basis het met 'n verminderde volume in die koepel wat resonansie verminder. Hy meen egter dat 'n swaar kroon met verhoogde koepelvolumen ideaal is vir goeie resonansie en sterk fondamentnote.

Dit is belangrik om te onthou dat die algehele intonasie nie deur 'n veranderde kurkposisie verstel kan word nie. Die fluit se toonhoogte kan, met ander woorde, byvoorbeeld nie van A=440 na A=442 verander word deur die kurk effens na binne te stoot nie. Dit is wel waar dat onbevredigende relatiewe intonasie verbeter kan word deur die kurk se posisie te verstel. So 'n verstelling het dan ook 'n groter effek op die hoë note as die lae note - wanneer die kurk byvoorbeeld uitgetrek word, sal die hoë note se toonhoogte meer verlaag word as die lae note. Oktawe wat te wyd is, kan dikwels op hierdie manier reggestel word.

Sodanige eksperimentering moet egter net onder leiding van 'n ervare speler of onderwyser gedoen word. Verder is dit ook belangrik om die kurk altyd na onder, met ander woorde deur die wyer gedeelte van die mondstuk uit te druk en nooit te probeer om dit deur die boonste, of nouer gedeelte uit te trek nie. Deur dit te doen kan die punt van die kopstuk beskadig word omdat die deursnee smaller (ongeveer 17 millimeter) aan die bopunt as aan die onderkant (19 millimeter) is.

5.6.1.4.8 Ander opsies vir die stopper en kroon

'n Onlangse ontwikkeling wat as ander opsie vir die kroon en stopper van die fluit beskikbaar is, is die sogenaamde 'Bigio' stopper en kroon, ontwerp deur die Londense fluitbouer Robert Bigio. Hierdie meganisme vervang die tradisionele kroon en stopper van die fluit heeltemal en beïnvloed die toonrespons sowel as die toonkwaliteit van die fluit.

Die 'O' ring is ook 'n meganisme wat die kurk vervang, en is die resultaat van "[...] dissatisfaction with the mercurial cork stopper, which was prone to shrinkage and thus a potential cause of air leakage and faulty intonation" (Toff 1985:61). Dit word van 'n tipe sintetiese rubber, naamlik neopreen gemaak, seël digter as die tradisionele kurk en hoef nie so gereeld vervang te word nie. Die voordele sluit onder andere 'n luider en meer responsiewe toon in.

Dit is uit die voorafgaande dus duidelik dat die fisiese eienskappe van 'n fluit altyd 'n kombinasie van 'n paar faktore is wat elkeen relatief tot die ander staan wat toonproduksie betref. Die eienskappe van 'n sogenaamde ideale fluit kan nie afgebaken word nie, omdat dit ten nouste moet aanpas by die spesifieke fisiese eienskappe van die speler.

5.7 Materiaal

There is continuing disagreement about the tonal qualities imparted by the material of which the flute is made. It is safe to say that the perception of tone is so subjective that definitive answers on this point simply do not exist (Phelan 1999:20).

Die materiaal waarvan die fluit gemaak is sorg vir heelwat kontroversie onder fluitmakers en spelers: "Discussing materials for flute tubing can be compared to swimming in deep water with little hope of getting to shore safely." (Borouchoff soos aangehaal deur Toff 1985:29).

Hierdie is een van die faktore waarin die grootste verskil tussen studentefluite en professionele fluite lê - volgens Toff (1985:16) is dit die hoofdeterminant ten opsigte van die prys van die instrument. Die rede hiervoor is dat die materiaal waarvan 'n fluit gemaak is 'n effek het op die tipe klank wat gemaak word. Botha (1989:20) meen dat die digtheid van die metaal van veral kopstukke die toonkwaliteit beïnvloed - 'n kopstuk van metaal met 'n hoë digtheid het 'n beter toonpotensiaal.

Volgens Toff (1985:17) kan die volgende effekte van die materiaal van die fluit onderskei word, naamlik die invloed daarvan op respons (hoofsaaklik deur die speler waarneembaar), die invloed op toonkwaliteit (wat deur beide die speler en luisteraar waargeneem kan word), en vraagstukke soos duursaamheid en balans. Daarby kan die sterk invloed van nasionale tradisies gevoeg word.

Wat die keuse van materiaal betref, verskil akoestici en fluitspelers aansienlik: "Among players, not surprisingly, the choices between materials are largely unscientific, a matter of tradition and intangible personal preference" (Toff 1985:18). Dit is waarskynlik die geval omdat die speler sy fluit op 'n meer intieme vlak as die luisteraar ervaar - die fisiese eienskappe van 'n speler sowel as die tradisie waarin die opleiding plaasvind of plaasgevind het, speel hierin 'n bepalende rol. Akoestiese eksperimente het egter min verskil in tonale eienskappe tussen verskillende metale uitgelig: "The results of [...] experiments suggest that there is more tonal variation obtained on any particular flute from flutist to flutist - and from performance to performance by any particular flutist - than there is between different flutes of different materials" (Phelan 1999:21).

"Although musicians uniformly reject this principle, acousticians unanimously state that the acoustical characteristics of a wind instrument are primarily due to its dimensions, bore size and the smoothness of the walls, tone hole size and placement [...] and that the material from which the instrument is made makes a very small contribution to the musical result" (Lacy:1998:1). Ten spyte van hierdie wetenskaplik begronde akoestiese standpunt is die subjektiewe ervaring van heelwat spelers dat die metaal wel 'n verskil aan die toonkleur maak en nuwe navorsing word tans op die ontginning van ander moontlike materiaal vir die maak van fluite gemik.

Die volgende moontlike metale en metaalalloeie is geskik vir die vervaardiging van fluite (Phelan 1999:16-17):

- Koper - 'n geelkleurige alloori van koper en sink, redelik goedkoop en gewoonlik met nikkel of silwer geplateer;
- Nikkel-silwer - witkleurige alloori van koper, sink en nikkel. Hierdie alloori bevat geen silwer nie maar is eintlik 'n tipe witkoper wat nie so maklik soos silwer aanslaan nie;
- Silwer - word in verskillende alloorivorms met koper gebruik, hetsy in soliede silwerfluite of as platering oor ander metale soos nikkel-silwer of koper;
- Goud - suiwer goud is te sag en word gewoonlik in alloorivorm met koper in die vervaardiging van fluite gebruik. Goud slaan nie maklik aan nie en "Solid gold flutes are valued as producing a superior tone" (Phelan 1999:17). Botha (1989:20) noem egter dat goud en platinum kopstukke baie veeleisend is en presiesie spel vereis. Omdat dit baie duur is, is dikwels net die buis, die kopstuk of mondstuk van goud gemaak en word silwer vir die res gebruik;
- Platinum - in prys vergelykbaar met goud, maar meningsverskille bestaan onder fluitspelers oor die superieure eienskappe van hierdie metaal. Botha (1989:20) sê dat die hoë digtheid van hierdie metaal 'n ongeëwenaarde toondiepte tot gevolg het;
- Palladium - die waarde van hierdie metaal word ook gedisputeer;
- Auremiet en titanium - eksperimentele modelle is beskikbaar;
- Koolstofvesel ('carbon fibre') – hierdie fluite is ontwikkel deur die Finse fluitspeler Matti Helin en industriële ontwerper Matti Kahonen, en is, volgens Rayworth (1999:1) miskien onder die mees innoverende ontwerpe van die moderne jare.

Hierdie fluite maak steeds gebruik van die konvensionele Boehm vingerstelsel, en die buis en mondstuk word van koolstofvesel, wat lig en sterk is, gemaak. Die kleppe word van hoë tegnologie materiale gemaak, en geen konvensionele kussinkies word op hierdie tipe fluite aangetref nie. Nog 'n interessante kenmerk van hierdie fluite is dat magnete, eerder as vere, gebruik word om die kleppe oop of toe te maak;

- Hout – beleef tans 'n oplewing nadat die tradisie van houtfluite teen die eerste helfte van hierdie eeu heeltemal uitgesterf het. Die opsie om net die kopstuk van hout te maak word deesdae veral in Engeland uitgetoets.

Silwer (gewoonlik in allooivorm) is die gewildste metaal wat vir fluite gebruik word en is, volgens Botha (1989:20) "[...] a metal for all seasons. It is powerful, responsive and very expressive." Vier opsies kan in hierdie verband uitgeoefen word, naamlik:

- Soliede silwer mondstuk en buis;
- Soliede silwer kopstuk met 'n silwergeplateerde middel- en voetstuk;
- Soliede silwer lipplaat en skoorsteen;
- Geplateerde kop-, middel- en voetstuk, hetsy silwer of nikkel.

Solid or sterling silver⁴⁰ construction throughout is ideal, but hardly possible in the midline price range. The next best choice is a sterling silver headjoint on a silver-plated body - a good compromise, because most flute makers and players believe that the head joint is the prime determinant of the tone quality. Finally there are fully plated instruments; silver plating is more expensive than nickel plating [...] (Toff 1985:16).

Studentemodelle wat van nikkel gemaak is word nie aanbeveel nie: "Silver-plating is to be preferred to nickel, as it is less slippery for the fingers, particularly in the heat. The extra cost is relatively small" (Hunt 1989:5). Ook Toff (1985:19) meen dat nikkel, ten spyte van die meer aantreklike, blink voorkoms, te glibberig is om veilig deur 'n beginner vasgehou word.

Heelwat spelers glo dat hout aan die fluit 'n soeter, silwer 'n briljanter en goud 'n warmer toonkwaliteit gee. Hier speel nasionale tradisie 'n sterk rol: die spelers in die

⁴⁰ Sterling silwer bestaan, volgens Phelan (1999:16) uit 92,5% silwer en 7,5% koper. Dit word in allooivorm met koper gebruik sodat die aanwesigheid van koper die sagte silwer genoegsaam verhard.

sogenaamde Franse styl verkies 'n fluit van silwer, terwyl Engelse en Oos-Europese spelers voor ongeveer 1950 oorwegend hout verkies het (Toff 1985:18). In Engeland word deesdae 'n kompromis met die silwer en houtfluite aangegaan - fluitbouer Robert Bigio, onder andere, gebruik byvoorbeeld 'n houtmondstuk by sy silwerfluite. Houtfluite is egter in die VSA in onbruik vanaf die eerste Wêreldoorlog.

Die vere van studentefluite word gewoonlik van vlekvrige staal gemaak, maar goud is, volgens Toff (1985:16) meer ideaal omdat dit nie so maklik breek nie. Hierdie goud is, volgens Phelan (1999:17), witgoud wat 'n allooï is van goud met onder meer nikkel, sink, chroom en kadmium.

5.8 Opsies beskikbaar

During this century the Boehm system has been universally adopted, and manufacturers have not been concerned with building a new instrument. They have focused, instead, on making minor improvements in the design of the Boehm system (Toff 1985:11).

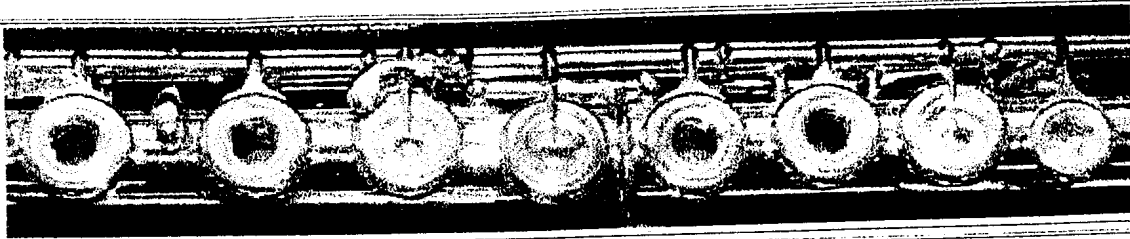
Nog 'n faktor wat die gehalte van konstruksie beïnvloed is die kwaliteit van die vakmanskap en ontwerp. Volgens Toff (1985:17) is hierdie twee faktore, naamlik materiaal en vakmanskap, belangriker faktore om te oorweeg as bykomende meganiese opsies en ekstra geld kan eerstens hierin belê word voordat byvoorbeeld 'n fluit met meganiese opsies soos 'n B-voet of gesplete E meganisme aangeskaf word.

Verskeie opsies is beskikbaar wanneer 'n nuwe fluit uitgesoek word. Duidelike leiding in hierdie verband moet aan 'n nuweling fluitspeler gegee word omdat die aantal moontlikhede ten opsigte van meganiese ontwerp legio en daarom dikwels verwarrend is.

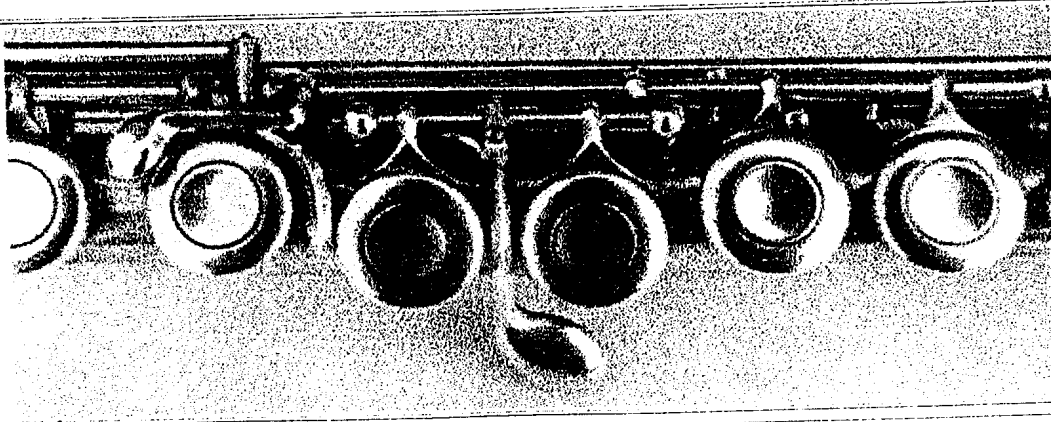
5.8.1 Kleppe

Die eerste keuse wat ten opsigte van 'n studente fluit uitgeoefen moet word het gewoonlik betrekking op kleppe, en die voornemende speler kan opsies oorweeg ten opsigte van oop of toe kleppe, kleppe wat in lyn met mekaar is of met laer-belynde G-kleppe, 'n gesplete E meganisme of daarsonder, of 'n fluit met 'n B-voetstuk of daarsonder.

Wat die belyning van die kleppe betref, is die mees algemene opsie vir 'n studentefluit een wat laerbelynde G-kleppe het sodat die linkerhand se tweede en derde vingers gemaklik op hierdie kleppe kan lê. Kleppe wat almal in lyn met mekaar is kan fisiese probleme, soos karpale tunnelsindroom, veroorsaak wanneer die fluitspeler se hande te klein en veral die ringvinger te kort is om die kleppe gemaklik by te kom. Inlyn-kleppe is egter: "[...] conducive to good hand position" (Phelan 1999:16). Hierdie is egter 'n persoonlike keuse: "There is no acoustical difference. It is purely a matter of personal choice" (Phelan 1999:16).



Kleppe wat inlyn met mekaar is.



Laerbelynde kleppe.

Nog 'n keuse het te doen met toe of oop kleppe. Die oopklep model het vyf kleppe met openinge in "[...] to provide increased venting of the air when the key is open" (Phelan 1999:16), terwyl die sogenaamde *plateau* of toe kleppe solied is.

Studentefluite word meer gereedelik met toe of 'plateau' kleppe gemaak, en oopklep fluitmodelle, of die sogenaamde Franse styl fluite, word oor die algemeen met

intermediêre en professionele fluitmodelle geassosieer. Die skrywer is egter van mening dat so 'n situasie nie noodwendig die beste opsie aan leerlinge laat nie. Leerlinge met groot hande kan bevoordeel word deur van die begin af op 'n oopklep fluit te leer speel omdat dit onder andere die korrekte vingerposisie noodsaak. Beginners met plateau kleppe neig om die linkerhand se tweede en derde vingers net aan die rand van die klep te laat hang en nie die klep in die middel af te druk nie. Probleme kan sodoende later ondervind word wanneer daar moontlik na 'n oopklep model oorgeskakel word omdat hierdie verkeerde vingerposisie daartoe kan lei dat sommige note nie sal klink nie. 'n Handposisie wat so aangeleer word kan ook balansprobleme veroorsaak - die fluit word dan nie gemaklik deur die linkerhand gebalanseer nie omdat hierdie hand weggetrek word van die fluit in plaas daarvan om die gewig eweredig te versprei.

Die persepsie bestaan by baie leerlinge dat professionele spelers met oopklep fluite speel en dat plateau modelle slegs vir studente fluite bedoel is. Bigio (1995/6:12-13) is van mening dat 'n oopklep nie noodwendig beter is as 'n 'plateau' model nie, en noem dan ook Marcel Moyse as een voorbeeld van 'n professionele speler wie se fluit plateau kleppe gehad het. Ander argumente teen oopklep fluite sluit onder meer in dat hierdie styl fluite, wat terselfdertyd inlyn G-kleppe het, die speler se linkerhand onder stremming plaas (wat tot fisiese probleme soos karpale tonneldroom kan lei), dat F#3 ekstra moeilik beheerbaar is op 'n oopklep fluit, en ook dat vinnige staccato passasies moeiliker op die oopklepmodel is want: "[...] tiny amounts of air will always leak between your fingers and the tops of the holes" (Bigio 1995/6:13).

Visser (1998a:1) noem sommige voordele en nadele wanneer die onderwerp van oop of toe kleppe ter sprake kom:

An open-hole flute has better venting; many tones will sound clearer. Better venting also sharpens these tones, so the holes have to be made smaller or shifted downwards on the tube. Effectively, an open-hole flute has a wider bore because of the cavities in the keys when the perforated keys are closed. This generally gives better low tones and poorer high tones. Finally, with open holes you can hear yourself better, as some of the sound is radiated towards yourself. This gives a better apparent tone quality.

Closed-hole flutes are easier to play, thus allowing faster play, and have less problems with leaks, causing lower maintenance cost.

Dit is egter nodig om hier te sê dat nie een van die twee opsies, naamlik plateau of oopklep fluite, duidelik superieur bo die ander is nie, en dat die keuse ten slotte hoogs individueel is. Eksperimentele fluite wat oop kleppe vir die regterhand en plateau kleppe vir die linkerhand het en dus die voordele van beide opsies kombineer is ook al deur fluitmaker Albert Cooper gebou.

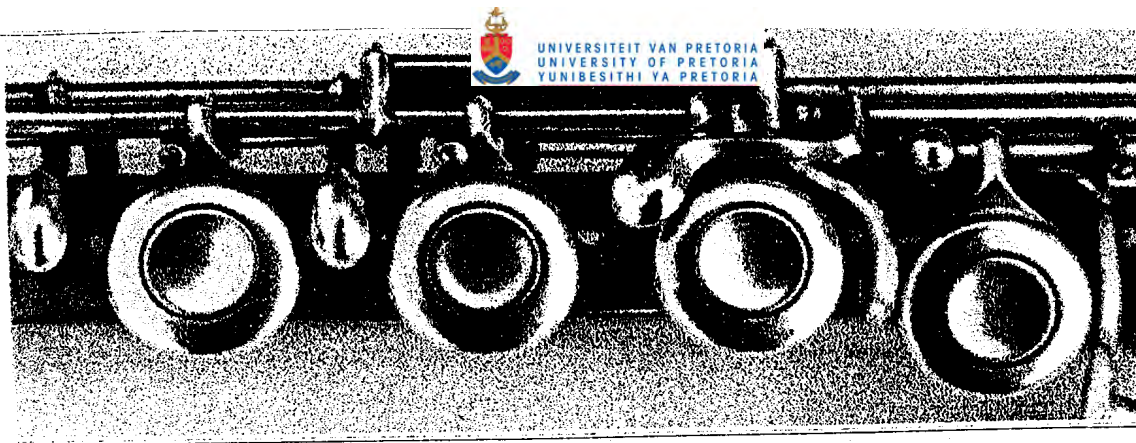
Die arms van die kleppe word om estetiese redes ook soms in die sogenaamde Franse styl gemaak, naamlik gepunt eerder as in die vorm van 'n 'Y'. Hierdie styl is net geskik vir 'plateau' kleppe van duurder fluite wat nie deur die vingers geraak word nie en volgens Phelan (1999:16) is daar geen strukturele of akoestiese verskil tussen hierdie twee style nie.

5.8.1.1 Gesplete E-meganisme

'n Opsie wat gewoonlik nie vir spelers van studentefluite beskikbaar is nie maar tog ter wille van kennisname genoem moet word, is die opsie van 'n gesplete E-meganisme. Hierdie meganisme wil 'n algemene probleem aanspreek, naamlik dat E3 oorbelug⁴¹ omdat beide die G en G# kleppe oop is in plaas daarvan dat net die G#-klep oop moet wees. Die gesplete E-meganisme is dan uitsluitlik ontwerp om die uitvoer van E3 te vergemaklik en word gedoen deur die G/G# stafie in twee onafhanklike kleppe te verdeel met 'n ekstra meganisme wat die G klep saam met die E klep sluit. "With a split E the correct fingering, now obtainable, gives this note a better intonation, and a more stable attack" (Cooper 1992:8).

Hierdie meganisme verhoog ongelukkig die prys van 'n fluit met tussen twaalf tot vyftien persent. Daar bestaan ook nog nie 'n soortgelyke opsie vir F#3 nie en daarom skakel dit nie hierdie toonprobleem ten volle uit nie. Die F#3 "[...] is a worse note for attack and intonation on the open model than the high E on a flute without a split E" (Cooper1992:8). Die skrywer is van mening dat die opsie van 'n gesplete E om hierdie rede onnodig blyk te wees wanneer die leerling in elk geval F#3, wat 'n soortgelyke of erger toonprobleem bied, moet leer beheer. Dit sal intendeel vir 'n beginner fluitspeler eerder voordele as nadele inhou wanneer die embouchure die nodige soepelheid aanleer om beide E3 en hoë F#3 te beheer.

⁴¹ Hierdie woord word as vertaling vir 'overventing' aangebied.



Gesplete E-meganisme.

Albert Cooper is een van talle fluitbouers wat al wel 'n gesplete F# ontwerp het maar daar is ongelukkig twee nadele hieraan verbonde. Hy noem self die nadele hiervan (Cooper 1992:8), naamlik dat a) die meganisme nie geredelik beskikbaar is nie en b) die speler 'n nuwe vingersetting vir hierdie nuwe hoë F# moet aanleer.

'n Ander opsie vir die problematiese E3 is die sogenaamde hoë E fasiliteerder, ook bekend as 'n 'donut'. Hierdie patent bestaan uit 'n ronde plaatjie rofweg die grootte van die G# klepopening langs die G-klep, en bevat 'n gaatjie sodat die G# klepopening in effek kleiner gemaak word wanneer die klep oopstaan (Botha 1991:25). "This serves as an economical alternative to the E-mechanism and has largely the same result" (Overmier 1999:2). Een van die voordele van die 'donut' is dat dit aansienliker goedkoper is as 'n gesplete E-meganisme en feitlik net so effektief.

5.8.1.2 C# trilklep

Die fluit se C#2 en C#3 lewer gewoonlik intonasieprobleme op omdat: "[...] the diameter of this hole (for various reasons, mainly to do with venting other notes) is always too small, does not fully 'cut off' the tube and therefore has to be placed far higher than it should be" (Ross 1998:1). Om hierdie rede is C#2 en C#3 se toonhoogte gewoonlik te hoog. Hierdie probleem word ook deur fluitbouers ondersoek en een gevolg daarvan is dat nog 'n opsie beskikbaar is, naamlik 'n C# trilklep, min of meer so groot soos die normale kleppe, wat tussen die linkerhand se B-duimklep en die onderste trilklep bygevoeg word.

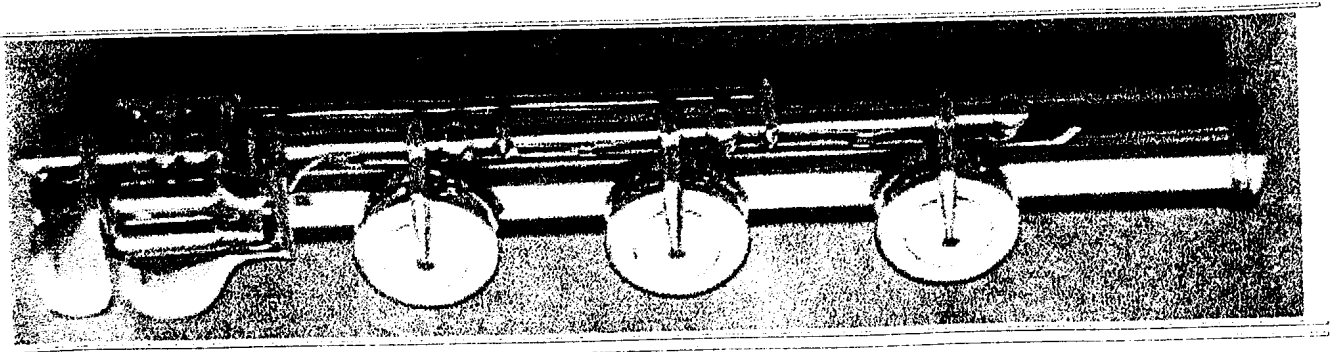
Die voordeel hiervan sluit onder andere in dat die toonkwaliteit van die C# verbeter word, en dit vergemaklik die uitvoering van sommige trillers en tremolos (Butkevicius 1997:2). Die triller tussen B en C# kan hiermee met net die regterhand se voorvinger in plaas van met linkervoorvinger en duim gesamentlik uitgevoer word. Hierdie opsie is egter nie gereedelik op studente fluite beskikbaar nie.

5.8.1.3 B-voet

Sommige fluite, gewoonlik nie studentemodelle nie, word met 'n ekstra klep aan die voetstuk, wat nou effens langer is, voorsien sodat dit die speler in staat stel om die lae B onder middel C te speel. Hierdie noot word soms in die intermediêre tot gevorderde repertorium aangetref, maar dit is nie nodig dat 'n leerling wat leer fluit speel hierdie ekstra lang voetstuk gebruik nie. So 'n lang voetstuk kan eerder nadelig as voordelig vir 'n beginner wees en wel om vier redes:

- Dit maak die lae note nog 'n raps moeiliker om te speel omdat die buis en lugkolom nou langer en die lugweerstand dus meer is - dit vereis meer lugstroom ondersteuning van die speler;
- Die intonasie van die lae regterhandnote verlaag effens en die derde register se intonasie en toonegaligheid word omvergooi (Honey 1990:21) vanweë die langer buislengte;
- Die fluit is effens swaarder vanweë die langer buislengte en ekstra klepmeganisme; en
- Artikulasie is minder helder en die respons van die fluit is stadiger (Botha 1990:23).

Sommige fluite kan omgeskakel word op so 'n manier dat die ekstra lengte wat nodig is vir die B klep aangelas word wanneer dit benodig word.



'n B-voet.

5.8.1.4 Ander opsies

Ander opsies, wat normaalweg nie by studentefluite nie en soms by professionele fluite aangetref word, sluit 'n lae B-mol voetstuk en die sogenaamde 'gizmo' meganisme (slegs nodig op fluite met 'n B-voet), wat C4 makliker maak, in. Handgemaakte fluite kan verder ook óf met gesoldeerde óf met opgetrekte⁴² toonopeninge bestel word. Omdat hierdie opsies hoofsaaklik op die professionele mark gerig is, en dus nie relevant is vir studentefluite nie, word nie verder hierop uitgebrei nie.

Die vraag wat gevra moet word is of enige van hierdie meganiese opsies werklike voordele aan die speler bied, veral wanneer die woorde van Marcel Moyse (in Wye 1995a:1) in gedagte gehou word: "I prefer a simple tube with a built-in tone [...] then I can put into it what I want." Wanneer van studentefluite sprake is, is die skrywer van mening dat 'n instrument met so min as moontlik ekstra meganismes aangekoop moet word. Basiese vereistes soos 'n betroubare meganisme, goed-ontwerpte mondstuk en verkieslik soveel as moontlik silwer of silweralooi in die buis en mondstuk van die fluit lewer op die lang duur beter resultate as byvoorbeeld 'n fluit met allerhande ekstra patente.

5.8.1.5 Oop G# stelsel

Sommige professionele spelers verkies om fluite in die oorspronklike oop G# stelsel, dieselfde as Boehm se oorspronklike ontwerp van 1847, te bespeel. "Boehm's basic principal was that all the keys on the main body of the instrument should stand open, with the G# and G produced by pressing down two individual keys in stepwise motion" (Pailthorpe 1997:14).

Boehm se stelsel is deur Louis Dorus, fluitprofessor aan die Paryse Konserwatorium in die 1860's, omgekeer na die geslote G# stelsel sodat dit sou aansluit by die stelsel van die agtkleppige fluit wat tot op daardie stadium deur die meeste spelers gebruik is. Hierdie geslote G# stelsel word vandag nog by die oorgrote meerderheid fluite gebruik.

⁴² Hierdie vertaling word aangebied vir die terme 'soldered or drawn tone holes'.

Die belangrikste voordeel van die oop G# stelsel is dat die akoestiese probleme van E3 opgelos word deurdat die speler in staat gestel word "[...] to produce an acoustically correct fingering for E3, a note as good as D# and F either side of it" (Pailthorpe 1997:16). Ander voordele sluit onder andere in dat A3 makliker pianissimo gespeel kan word as op die geslote G# fluit en dat die fluit beter gebalanseer word omdat die linkerhand se pinkie op die G# klep bly en dus as stabiliseerder optree vir alle note behalwe A1, A2, G# en D#. Hierdie vinger speel dus by die oop G# stelsel dieselfde rol as die regterhand se pinkie wat die balans van die fluit betref. "This finger thus acts as a useful anchor to stabilise the instrument and thus the embouchure" (Pailthorpe 1997:16). Nog 'n voordeel van die oop G# stelsel is dat die megenisme heelwat ligter en eenvoudiger is as sy eweknie, naamlik die geslote G# stelsel.

Hierdie opsie is baie skaars en glad nie beskikbaar vir beginners nie. Professionele spelers wat hierdie stelsel gebruik het of steeds gebruik sluit onder meer William Bennett, Geoffrey Gilbert en Simon Hunt in. Die nadele hiervan berus hoofsaaklik op die proses van omskakeling: "The main problem seems to be the relative scarcity of instruments and the perceived difficulty of converting one's flute and technique" (Pailthorpe 1997:16).

5.8.1.6 Toonhoogte

Nog 'n opsie om te oorweeg is die algemene toonhoogte waarop die instrument gebou is. Dit is moontlik om 'n fluit te koop wat op A 440 Hz, A 442 of nog hoër gebou is. Die voordele van 'n frekwensie hoër as A 440 Hz is dat dit makliker is om 'n fluit se mondstuk uit te trek en die toonhoogte effens te verlaag as om 'n fluit met lae toonhoogte hoër te kry.

5.8.1.7 Ten slotte

"I must state that my experience [...] has led me to believe that simplicity and a lack of gadgetry, above all things, make a good flute" (Botha 1990:21). Ten slotte is die kwaliteit van toon hoofsaaklik 'n resultaat van die vaardigheid van die speler en hang dit nie af van die hulpmiddels wat deur middel van ekstra meganika verskaf word nie.

5.9 Praktiese uittoets van die instrument

Die finale toets vir die kies van 'n geskikte fluit berus by die praktiese uittoets daarvan, en vir hierdie doel is hulp van 'n onderwyser of kenner onontbeerlik.

Eerstens moet die uiterlike toestand van die instrument geëvalueer word, byvoorbeeld moontlike aanpaksel tussen die kleppe, duike of skrape op die buis of mondstuk, en die algemene toestand van die kussinkies onder die kleppe. Die volgende stap is om die meganisme te kontroleer, met ander woorde of die kleppe almal ewe hoog bokant die toonopeninge is, of daar dalk sydelingse beweging by die kleppe sigbaar is, of die vere nog in 'n goeie toestand is en of al die kussinkies dig sluit. Kleppe wat in tandem beweeg moet beide ewe dig sluit en albei beweeg. By 'n tweedehandse fluit is die kurk onder die Emol, G# of trikkleppe soms weg, en dit kan die intonasie van die fluit beïnvloed (Ambs 1995:22). Wanneer 'n tweedehandse fluit oorweeg word, moet die prys van 'n diens by die prys van die fluit ingereken word, maar: "[...] be suspicious if the price seems unusually low" (Hedrick 1995:20).

'n Ideale situasie sou een wees waartydens 'n fluit vir 'n paar dae tuis uitgetoets kan word. Dit is ook 'n goeie plan om die fluit na 'n betroubare fluithersteller te neem sodat die toestand van die fluit akkuraat geëvalueer kan word. Hierdie moontlikheid is veral ideaal wanneer 'n tweedehandse fluit oorweeg word. Dit is nodig omdat die spesifieke eienskappe van die fluit net ervaar kan word terwyl die instrument bespeel word: "[...] the feel of an instrument, which varies from player to player, depending on the size of player and instrument [...], the ease of response; whether trill keys are within easy reach of the fingers; and whether the embouchure plate construction is comfortable. These characteristics defy quantification or even description" (Toff 1985:17).

Die toestand van die fluitkassie gee ook gewoonlik aan die voornemende koper 'n aanduiding van die sorg waarmee die fluit deur die vorige eienaar hanteer is, sowel as die toestand van die kurk binne-in die mondstuk.

5.10 Opsomming

Wat is dan die basiese vereistes wanneer 'n fluit vir 'n beginner fluitspeler aangeskaf moet word?

Dit is in die eerste plek belangrik om te onthou dat die ideale fluit, wat vanself 'n goeie toon produseer en met perfekte intonasie bespeel kan word, nie bestaan nie. "Many flutists search for months for the elusive ideal flute: one with a fluid mechanism, lovely tone, perfect intonation and an affordable price" (Hedrick 1995:20). Eienskappe soos 'n mooi toon en suiwer intonasie moet deur die speler ontwikkel word.

Tweedens is dit nie nodig dat 'n beginner speler 'n baie duur instrument met alle opsies wat beskikbaar is hoef aan te skaf nie - 'n studentefluit moet bloot 'n betroubare en goed vervaardigde instrument wees wat so ontwerp is dat die gemak van toonproduksie voorkeur bo die moontlike ontginning van verskillende timbres en toonkleure geniet.

In die derde plek is dit wel nodig om 'n betroubare en gebruikers-vriendelike instrument as studentefluit te kies. Selfs 'n goeie potensiële speler sal waarskynlik nie op 'n swak instrument bevredigende spel kan lewer nie. Vir 'n nuweling is dit die veiligste opsie om 'n fluit met 'n bekende handelsmerk te oorweeg en nie 'n fluit in die goedkoopste prysklas te koop nie. "Sadly, it must be faced that a flute is not a cheap item and that, as time goes by, the cost of a decent instrument climbs higher" (Sheills 1989:15).

Die gehalte van die beginner se fluit is een van die medebepalers van die tempo van vordering. 'n Swak instrument waarvan sommige kleppe byvoorbeeld lek, die meganisme onbetroubaar is, of wat van 'n swak metaalalloy gemaak is sodat sommige kleppe selfs kan buig, sal op die lang duur enige beginner ontmoedig omdat die produksie van toon deur hierdie verskeidenheid van meganiese probleme bemoelijk kan word. "This is a long term purchase: much more long term than a car. Therefore it pays to take care over selecting it" (Sheills 1989:16).

Moyse (1989:27) noem in hierdie verband: "Often parents misunderstand, mainly through ignorance, the importance of selecting a good beginning flute for their child [...]. A good instrument is necessary at any level and many excellent reasonably-priced flutes are available."

Dit is dus die moeite werd om navraag te doen, kenners se mening te vra en bereid te wees om 'n raps meer vir 'n bekende en betroubare instrument te betaal. Indien moontlik kan die fluit vir 'n paar dae tuis uitgetoets word, veral sodat die onderwyser of 'n ander kenner se mening daaroor ingewin kan word. Sodoende is die kans op goeie

vordering aansienlik beter as wanneer die beginner aanvanklik op 'n goedkoop, onbetroubare instrument moet leer speel. 'n Betroubare instrument is ook makliker om later te verkoop wanneer daar na 'n beter instrument opgegradeer word.

Ten slotte in die woorde van Sheills (1989:16): "Remember, it is cheaper to pay more than you think you can afford now, than to have to change your flute for a better one in a year's time."

HOOFSTUK SES

EVALUERING VAN GESELEKTEERDE FLUITTUTORS

In hierdie hoofstuk gaan vier fluittutors geëvalueer word aan die hand van bruikbaarheid vir die hoërskoolleerling wat as teikengroep vir die verhandeling uitgesonder is.

Aspekte wat in die voorafgaande hoofstukke bespreek is gaan as kriteria gebruik word, sowel as 'n paar ander praktiese kriteria soos toeganklikheid, gebruikersvriendelikheid, musikale inhoud en genot, en die tempo en sistematiese volgorde waarmee nuwe leerstof aangeleer word. Tutors wat bespreek word, maak op die metode van individuele onderrig staat, en groepsonderrig, omdat dit tans nie die normale praktyk in Suid-Afrika is nie, word in hierdie verhandeling uitgesluit.

Die keuse van tutors is so uitgeoefen dat 'n verskeidenheid van onderrigstyle gedek word. Alle tutors wat in hierdie hoofstuk bespreek word, is dus nie geredelik plaaslik beskikbaar nie, maar word gebruik om teenpole van leermetodes uit te wys.

Ten slotte word daarop gewys dat 'n tutor nie selfstandig vir die doel van fluitstudies gebruik kan word nie. Die ideale leersituasie betrek beide 'n voldoende tutor en die leiding van 'n bekwame fluitonderwyser wat 'n leerling kan help motiveer, verkeerde gewoontes kan uitwys en die tempo van vordering moet monitor. "[U]sing a method book is insufficient because it often directs what to do but rarely shows how to do it. The teacher is the essential model. Because young people learn by imitation, the teacher should always demonstrate and play along" (Debost 1993:2). Ook Taffanel en Gaubert (1958:voorwoord) stel dit duidelik dat 'n fluit tutor as enigste hulpmiddel nie voldoende is nie, maar as ondersteuningsmeganisme moet dien.

Weens 'n gebrek aan ruimte word die essensiële rol wat die onderwyser speel, sowel as die verskillende leerstyle en profiele van leerlinge nie bespreek nie, maar die skrywer wys die leser daarop dat hierdie faktore as komponente van die leerproses ingedagte gehou moet word.

6.1 Otto Langey: Practical Tutor for the Flute

Die Otto Langey tutor kan tot 'n mindere mate beskou word as die Engelse ekwivalent van die bekende Taffanel en Gaubert metode wat allerweë deur Franse spelers gebruik word, alhoewel dit nie dieselfde omvang en sistematiese benadering handhaaf nie. Hierdie tutor maak voorsiening vir studente wat geen musiekagtergrond het nie, en verskaf 'n kort, gekondenseerde inleiding tot musiekteorie voor die aanvang van die onderrigseksie op bladsy 24. Die formaat van hierdie inleiding is egter so kompak dat dit nie geskik is vir jong voornemende fluitspelers nie, maar eerder vir jong volwassenes wat in staat is tot selfstandige studie. Net die heel basiese inligting word dan ook in die bestek van drie bladsye verskaf. Kompakte aanvullende musiekteoretiese inligting word verder ook tussen nuwe eenhede verskaf.

Een opvallende kenmerk van hierdie tutor, en een wat die ouderdom van hierdie boek verraa, is die feit dat dit voorsiening maak vir vier speelsisteme, naamlik die ou agtkleppige fluit, die "1867" fluit wat deur Boosey and Hawkes gepatenteer is, die "Radcliff" fluit en beide die oop G# en geslote G# Boehm stelsels. Vingersettingskaarte en trillerkaarte word vir elkeen voorsien. Van hierdie vier sisteme het net die laaste sisteem, naamlik die geslote G# Boehm fluit, vastrapplek gedurende die tweede helfte van die twintigste eeu gevind, en dit is die model wat tans deur die meeste fluitspelers regoor die wêreld gebruik word. Die musikale inhoud van hierdie tutor is egter bedoel om op enige van hierdie modelle gespeel te word.

6.1.1 Die formaat

Die Otto Langey tutor is 'n formidabele boek wat 125 bladsye beslaan en in 'n groot formaat gebind is.

Hierdie tutor maak nie gebruik van 'n indeling in eenhede, soos byvoorbeeld leseenhede, nie. Afdelings word eerder gebaseer op die aanleer van begrippe soos toonlere, bindbogies, die fermatateken, kruistekens, moltekens en nuwe toonaarde. Nuwe werk word dan ook telkens onder die hoof van nuwe toonaarde of 'n nuwe musikale begrip soos die fermata teken of legato spel aangeleer.

Hierdie formaat is, volgens die skrywer van die verhandeling, nie ideaal wanneer kinders onderrig word nie. Wanneer leerstof in 'n aaneenlopende lyn, soos in die Otto

Langey tutor, aangebied word, ondervind kinders dikwels dat hulle nooit korttermynsuksesse beleef nie omdat leerstof nie in meetbare, afgebakende leereenhede voltooi kan word nie. 'n Indeling in leseenhede maak dit makliker om motivering te behou omdat vordering makliker gemeet kan word. Vir die leerlinge in die teikengroep is so 'n indeling, met ander woorde een wat op die aanleer van musikale begrippe gebaseer is, ook onnodig omdat hierdie kennis alreeds voorveronderstel word.

6.1.3 Leertempo van nuwe stof

"Success depends on the mastery of a large number of small steps taken one at a time" (Gaskill 1997:13). Die Otto Langey tutor handhaaf, in skerp kontras met hierdie stelling, 'n vinnige leertempo, veral wat die aanleer van nuwe note en speeltegnieke betref.

Na 'n baie kompakte inleiding oor die aanmeakaarsit van die fluit, die speelposisie, vingerposisies, asemhaling, klankproduksie en onderhoud van die fluit, word die student in die eerste vier oefeninge op bladsy 24 aan G, A en B in die eerste oktaaf, sowel as aan G, A en B in die tweede oktaaf bekendgestel (Langey 1965:24):



Die volgende nuwe note word, steeds in die eerste groep oefeninge, vanaf oefening nommer vyf tot agt aangeleer, sodat die speler binne die bestek van vyf reëls al die sogenaamde 'wit' note vanaf G1 tot C3 moet leer.



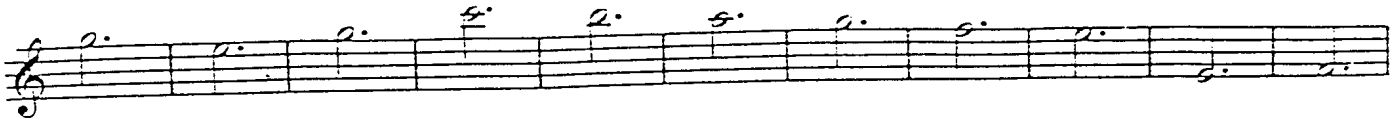
Die vier oefeninge hierna dien slegs om hierdie note met wisselende ritmepatrone te speel, en die aanname word klaarblyklik gemaak dat probleme met lipsoepelheid, artikulasie, lugspoed of lugrigting deur die onderwyser uitgewys moet word. Groot intervalspronge na C3, wat gewoonlik problematies vir beginners blyk te wees, word al in oefening nommer 11 en 12 voorgeskryf:



Wanneer na die eerste notebladsy (bladsy 24) van hierdie tutor gekyk word, sal dit vir 'n oningeligte persoon lyk asof alle note in die eerste twee registers van die fluit met dieselfde gemak geproduseer kan word en asof daar geen wesenlike verskil in toonproduksie tussen G1 en C3 is nie. Die tempo van die aanleer van nuwe stof is baie vinnig en van die nuwe speler word verwag om 'n toonomvang van bykans twee oktawe op die eerste notebladsy aan te leer. So 'n benadering stel duidelik die verwerwing van vingervaardigheid bo die vaslegging van 'n tonale fondament, en die skrywer verskil wesenlik van hierdie uitgangspunt.

Die risiko van so 'n vinnige tempo is verder dat die nuwe fluitspeler, weens 'n totale gebrek aan 'n tonale basis wat vir fondamentnote gelê is, die hoë register se note kan leer forseer. Sodanige toontegniek kan gepaardgaan met 'n onaangename blaserige toon en skerp intonasie. Ander risiko's sluit in dat die nuwe speler verkeerde gewoontes ten opsigte van postuur, vingerposisie en balans kan kweek. In teenstelling met so 'n uitgangspunt sê Debost (1993:2): "Teacher and beginner must not be afraid of proceeding very slowly at first, even if they are impatient or feel family pressure to jump ahead."

Die tweede notebladsy van die tutor (bladsy 25) brei die toonomvang ondertoe uit na D1, wat beteken dat die speler binne die bestek van twee bladsy al die sogenaamde 'wit' note van D1 tot C3 moet kan beheer.



Die eerste toonleer, naamlik C majeur in die tweede register, word ook op bladsy 25 aangeleer. Na die skrywer se mening is dit vir 'n beginner moeilik om die tweede helfte van die tweede register te beheer, maar die Otto Langey tutor kies om juis met C majeur tussen C2 tot C3 te begin. Die rede hiervoor blyk musiekteoreties gegrond te wees eerder as gebaseer op toonontwikkeling, naamlik dat die skrywer van die betrokke tutor hier verkies om in 'n toonaard sonder enige toonsoortekens te begin werk. Wanneer die volgorde van die volgende toonlere beskou word, word hierdie stelling korrek bewys - G majeur met een kruisteken, gevolg deur D majeur met twee kruistekens, dan F majeur met een molteken en a mineur met 'n G# word hierna aangeleer. Die outeur verkies duidelik om nuwe toonaarde in volgorde van die toenemende aantal skuiftekens aan die nuwe speler bekend te stel eerder as om toonaarde te kies wat minder tooneise aan die nuwe speler stel.

C majeur is egter, volgens die skrywer, nie 'n ideale aanvangstonleer nie juis omdat dit behels dat die jong speler die tweede helfte van die tweede register, wat heelwat tonale probleme kan oplewer, moet kan beheer. Die enigste toonleer onder hierdie vyf wat aangeleer word wat moontlik geskik is vir 'n beginner, is F majeur. Al die ander bevat note wat moeilik deur die nuwe speler beheer kan word. Wanneer dit van 'n onervare, nuwe fluitspeler verwag word om so vroeg al in die hoë register van die fluit te speel, kan dit maklik tot gevolg hê dat verkeerde toonproduksie gewoontes aangeleer word, naamlik:

- Die student leer om hierdie note te produseer deur bloot harder te blaas;
- Die student leer om die hoë note te forseer, met die gevolg dat 'n stywe 'glimlag' embouchure moontlik aangeleer kan word;
- Intonasie kan as gevolg van hierdie verkeerde fundamentele toonproduksie gewoontes van vroeg af skade ly;
- Toonkwaliteit word ook nie optimaal ontwikkel nie - 'n nuwe speler leer om van die begin af met 'n onbevredigende toon tevrede te wees omdat die klem op vingervaardigheid eerder as toonbeheer gelê word.

6.1.4 Die uitgangspunt

Die skrywer is van mening dat die uitgangspunt van enige fluitonderrig op die produksie van bevredigende klank behoort te berus. Juis omdat die hoë note vanaf ongeveer A2 as 'n reël meer problematies vir beginners blyk te wees, moet 'n leerling eers 'n stewige basis verkry deur die fondamentnote⁴³ in die lae register hiervoor maksimaal te ontwikkel. Hierdie uitgangspunt verskil duidelik van die Otto Langey tutor, wat 'n vinngse aanleertempo van nuwe note volg - die derde register vanaf D3 tot by G3 word byvoorbeeld na slegs ses bladsye, by oefening nommer 36, aangeleer.

36. Moderato.

Die stelling word hierbo gemaak dat die ontwikkeling van 'n stewige tonale basis in die fondamentnote van die fluit nie die uitgangspunt van die tutor onder bespreking is nie. Wat blyk dan die uitgangspunt te wees?

Met die eerste oogopslag is dit opvallend dat van die leerling verwag word om binne die bestek van twee en dertig bladsye in staat te wees om gevorderde orkesstudies baas te kan raak.

⁴³ In hierdie verband word die fondamentnote beskou as die note in die lae register vanaf ongeveer E1 tot D2. Hierdie note bied oor die algemeen min tonale probleme vir die gemiddelde beginner en die ontwikkeling van 'n bevredigende toonbeheer oor hierdie note kan die oorgang na die tweede register heelwat makliker maak.

Oefeninge met tongwerk in sestiende-noot ritmes word na ses bladsye, in oefening nommer 38 aangebied. Hieruit word die afleiding gemaak dat die verwerwing van vingertegniese en gevorderde artikulasievaardigheid duidelik voorkeur bo die verwerwing van tonale vaardigheid geniet.



38. HORNPIPE.



Wanneer die tutor verder van naderby bestudeer word, blyk dit duidelik dat geen ekstra aandag aan die ontwikkeling van 'n aangename toon, wat as die kern van die sogenaamde Franse speelstyl beskou word, gegee word nie. Die oefeninge wat gebruik word, fokus hoofsaaklik op vingervaardigheid, gevorderde artikulasietegniese, en die ontwikkeling van ritmiese en notasie akkuraatheid. Behalwe vir die heel eerste oefeninge, bevat hierdie boek geen oefeninge vir lipsoepelheid of die ontwikkeling van dinamiese nuanses nie. Die enigste melding van intonasie is in die heel eerste sin wat voor die aanvang van die eerste oefening gegee word: "Take great care that each note is in tune with the others" (Langey 1965:24). Die enigste opmerking oor die soort toonkwaliteit wat nagestreef behoort te word, is ook in dieselfde paragraaf: "Produce a pure, smooth tone, and on no consideration force the notes."

Oefeninge "for acquiring prolonged breath" word heelwat later, op bladsy 73, verskaf. Die skrywer is egter van mening dat korrekte asemhalingsmetodes en gereelde asemhalingsoefeninge al voor die aanvang van fluitonderrig moet aandag kry, juis omdat asembeheer een van die bepalende faktore ten opsigte van die ontwikkeling van toonbeheer is.

Hierna is die leerling, wat ontwikkeling van toonkwaliteit betref, op sy eie of aan die onderwyser se aanvullende leiding oorgelaat. Enige toonontwikkeling lê duidelik buite die bestek van die tutor en moet bykomend deur die leermeester verskaf word.

'n Tutor met hierdie uitgangspunt kan op een van twee maniere benader word:

- Die leerling kan, onder die onderwyser se leiding, heelwat tyd aan elke nuwe oefening spandeer sodat die basiese elemente korrek uitgevoer word. Dit sal beteken dat daar min oefeninge uit die tutor op 'n keer gedoen kan word. Juis omdat die pas vir aanleer van nuwe stof so vinnig is, sal heelwat tyd aan elke nuwe oefening spandeer moet word sodat die resultaat bevredigend kan wees. Die gevaar bestaan dan egter dat die leerling belangstelling en motivering kan verloor weens 'n gebrek aan stimulering omdat min nuwe werk aangeleer word;
- Die leerling kan so vinnig deur die tutor werk as wat hy in staat is om nuwe stof aan te leer. Dit kan inhou dat verkeerde speelgewoontes deel word van sy voordrag, of dat nuwe note of begrippe nie deeglik onder die knie gekry word nie. Daarom kan dit tot gevolg hê dat die vingerwerk vinniger kan vorder as aspekte soos tongwerk, toonbeheer en asembeheer en dat die eindresultaat baie onbevredigend kan wees.

Beide hierdie benaderings hou heelwat beperkings in.

6.1.5 Toeganklikheid en musikale inhoud

Die eerste oefeninge is blote tegniese ontwikkelingsoefeninge wat daarop gemik is om nuwe note, artikulasietegniek en die leesvermoë van die speler te ontwikkel. Materiaal met 'n musikale inhoud word vir die eerste keer by nommer 20 gebruik, wat kan beteken dat die nuwe speler, afhangend van die tempo van vordering en die benadering⁴⁴ volgens die skatting van die skrywer eers na ongeveer vier tot agt weke die genot van musiekskepping kan ervaar.

Duette is 'n gewilde en effektiewe manier om speelgenot te verhoog, die leerling se motiveringsvlakke in stand te hou en aangeleerde vaardighede in te oefen. Die eerste duette van hierdie tutor word eers in oefening nommer 34 en 35 verskaf. Hierdie duette word dan ook nie om enige van die redes wat in die vorige paragraaf genoem is

gebruik nie, maar die tweede party word bloot as 'n tipe musikale metronoom ingespan: "The accompaniment of a second flute is added to keep the time" (Langey 1965:29). Na die mening van die skrywer is veral nommer 35 as gevolg van die gesinkopeerde ritmes te moeilik om regtig deur die jong speler geniet te word.

35.



The musical score for exercise 35 consists of two systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand piano with a treble and bass clef. The first system contains six measures, and the second system also contains six measures. Below the notes in each measure, there are handwritten rhythmic patterns and fingerings (e.g., 1 2 3 4, 1 2 3 4, 1 2 3 4, 1 2 3 4, 1 2 3 4, 1 2 3 4) to guide the student.

"The flutist [...] is prone to top-voice mentality. Not only does the flutist play a single line, but it is generally the melody line. It is all too easy to see a piece only from a horizontal, melodic perspective" (Toff 1985:145). Een van die maniere om die fluitspeler se perspektief te verbreed, is die beginsel van groepsmusisering. Vir 'n beginner fluitspeler sou dit dan die speel van duette, trio's en begeleide werke insluit.

Die Otto Langey tutor maak baie min gebruik van duette - 'n totaal van agt duette word deur die loop van 125 bladsye aangebied. So 'n solistiese benadering het dikwels tot gevolg dat die nuwe fluitspeler in afsondering leer fluitspeel met die minimum ervaring en genot van groepsmusisering. Die skrywer is van mening dat 'n nuwe speler juis in die begin van sy fluitstudies soveel blootstelling as moontlik aan musisering in groepe of ten minste saam met nog 'n ander instrument moet kry. Aspekte van fluitspel soos intonasie, toonkwaliteit, frasering of styl kan baie makliker begryp word wanneer die onderwyser min woorde en meer musiek in verduidelikings en demonstrasies gebruik. Juis omdat die fluit as solo-instrument sowel as orkesinstrument gebruik word, moet nuwe spelers ook van so vroeg as moontlik gewoond raak daaraan om saam met ander

⁴⁴ Vergelyk die opmerkings onder 6.1.4 hierbo.

instrumentalste te musiseer, hetsy klavier, nog 'n fluit of 'n ander beskikbare instrument.

Van begeleide werke is daar glad nie in hierdie tutor sprake nie, en enige sodanige werke moet waarskynlik aanvullend, buite die raamwerk van die tutor geleer word. So 'n leersituasie is nie ideaal nie, juis omdat die fluitspeler maklik in die strik kan trap om, in die woorde van Toff (1985:145), hoofsaaklik melodies en horisontaal georiënteer te word.

Die Otto Langey tutor bevat verder ook heelwat vingertegniese oefeninge - die aanvangsmateriaal bestaan hoofsaaklik uit kort oefeninge en passasies wat daarop gemik is om die speler soveel tegniese vaardighede as moontlik binne die kortste moontlike tyd te laat aanleer.

6.1.6 Geskiktheid vir 'n hoërskoolleerling in die teikengroep

Die stelling sou gemaak kon word dat juis hierdie vinnige pas so 'n tutor geskik sou maak vir hoërskoolleerlinge wat binne die bestek van vier tot vyf jaar, en soms selfs minder, 'n intermediêre speelstandaard moet bereik. Die leemte van hierdie spesifieke tutor lê egter in die feit dat feitlik geen voorsiening vir die ontwikkeling van toonvaardighede gemaak word nie. In hierdie opsig is die nuwe speler feitlik op sy eie inisiatief oorgelaat en hang enige verryking suiwer af van ekstra insette deur die leermeester.

Die skrywer is, in teenstelling met die uitgangspunt wat deur die Otto Langey tutor gehandhaaf word, van mening dat 'n nuwe speler eers basiese toonvaardighede onder die knie moet kry voordat moeilike vinger- en tongtegniese vaardighede aangeleer kan word. Die aantrekkingskrag van die fluit lê hoofsaaklik in die spesifieke toonkwaliteit, en heelwat tyd en kundigheid moet spandeer word aan die kultivering van 'n aantreklike en bevredigende toon in kombinasie met vingertegniese beheer.

6.1.7 Ten slotte

Hierdie tutor staan, wat leertempo betref, lynreg teenoor die stadiger benadering wat Debost (1993a:2) voorstel, en die nuwe speler word in die eerste paar bladsye eerder aan te veel as te min nuwe stof bekendgestel. Die nuwe speler met natuurlike talent vir

fluitspel behoort hierdie vinnige tempo te kan baasraak, maar vir die gemiddelde leerling hou so 'n benadering heelwat meer nadele as voordele in.

Die skrywer het geen aspekte van die Otto Langey tutor as geskik beskou vir die voorgestelde tutor vir hoërskoolleerlinge nie.

6.2 Peter Wastall: Learn as you Play Flute

Learn as you Play Flute is deel van 'n reeks instrumentale tutors wat spesifiek ontwerp is om leerlinge voor te berei vir die eksamens van die Associated Board of the Royal Schools of Music (Wastall 1984:1). Hierdie tutor sluit dan ook sommige werke uit die ooreenstemmende leerplan vir ABRSM graad een tot twee, vanaf 1988 tot 1993, in.

6.2.1 Die formaat

Learn as you Play Flute word in leseenhede van ongeveer eweredige lengte aangebied. Die voordeel van so 'n formaat is dat die leerling sy eie vordering kan meet aan die hoeveelheid leseenhede wat suksesvol voltooi word (wat motiveringsvlakke kan verhoog), en dat nuwe stof sistematies bekendgestel kan word.

Hierdie tutor gebruik 24 leseenhede om 'n nuwe speler 'n toonumfang tussen D1 tot G3, tesame met basiese musiekteoretiese begrippe en beginsels te laat leer. 'n Groot pluspunt is die invoeg van sogenaamde 'konsertstukkies' na elke groep van agt lesse waardeur die leerling geleidelik bekendgestel word aan die werk van bekende komponiste en wat saam met klavier as begeleidingsinstrument uitgevoer kan word. 'n Aparte begeleidingsboek is dan ook vir hierdie stukke beskikbaar. Op hierdie manier ervaar die fluitleerling van vroeg af al dat begeleiding 'n integrale deel van die musikale inhoud van sy voordrag is, en dat die musikale lyn wat hy op die fluit speel nie die enigste belangrike musikale inhoud van die spesifieke stuk vorm nie.

6.2.2 Leertempo van nuwe stof

"Haste will jeopardize progress. [...] The chosen method should reflect this concern, and I prefer the most progressive, not the fastest" (Debost 1993:2). Wanneer hierdie stelling van Debost in terme van 'n tutor vir hoërskoolleerlinge geïnterpreteer word, sal dit beteken dat die tempo waarteen nuwe stof aangeleer word versigtig beplan moet

word. 'n Beperking ten opsigte van nuwe stof in elke volgende eenheid kan eerder die leerling bevoordeel as benadeel.

Die nuwe fluitspeler moet deur die leertempo van die gekose tutor in staat gestel word om, in die proses van die aanleer van goeie toonproduksie, ook tegelykertyd op ander aspekte van fluitspel te fokus, naamlik:

- Die balans van die fluit in die hande;
- Die staanhouding;
- Die vorming van die embouchure;
- Vingerposisies;
- Ontspanne skouers en korrekte asemhaling; en
- Die korrekte tongposisie en tongaanslag vanaf die heel eerste noot.

Om hierdie rede is relatief moeilike tegniese materiaal aan die begin van 'n tutor nie wenslik nie, omdat dit aan die leerling nie voldoende geleentheid gee om bogenoemde elemente deeglik onder die knie te kry ter voorbereiding van tegniese en toonontwikkeling nie. 'n Leertempo wat te vinnig is, ontnem ook die leerling die genot van deurlopende sukses, sowel as die selfvertroue wat hieruit spruit.

Wanneer hierdie aspekte met die inhoud van die Peter Wastall tutor vergelyk word, is die uitkoms heelwat gunstiger as met die Otto Langey tutor omdat die pas waarteen nuwe stof bekendgestel word heelwat rustiger is. Die Wastall tutor stel nie soveel note gelyktydig aan die nuwe speler bekend soos by die Otto Langey tutor nie, maar "[...] there is a tendency to include clusters of notes at once" (Whittaker and Cox 1997:21). So 'n notetros word byvoorbeeld in les sewe aangetref wanneer die middelregister se wit note vanaf E2 tot A2 in een les aangeleer word.

Die eerste leseenhed begin met vier note, naamlik G1 tot C2. Die insluiting van C2 in leseenhed een is egter te gou en kan, volgens die skrywer, balansprobleme skep - die nuwe speler mag ervaar dat die fluit wankelig in sy hande voel omdat net die regterhand se pinkie vir C2 beskikbaar is om die fluit te stabiliseer.



Hierdie tutor vermy die gebruik van skuiftekens in die eerste paar lesse en verkies om eers die omvang in die sogenaamde 'wit' note oor een en 'n halwe oktaaf vanaf E1 tot by A2 in die eerste sewe leseenhede uit te brei. Bmol word eers in leseenhede 5, F# in leseenhede 9, C# in leseenhede 11 en G# in leseenhede 13 bekendgestel. Hierdie volgorde ontgin nie, volgens persoonlike ondervinding, die potensiaal van ouer leerlinge nie en die aanleer en speel van note met skuiftekens kan heelwat vroeër benut word.

Wanneer verder opgemerk word dat die tweede register al in leseenhede 7 as 'n tros note, naamlik E3 tot A3 gelyktydig aangeleer word, kan die leertempo van hierdie tutor ook in hierdie opsig as ietwat aan die vinnige kant geklassifiseer word. Die aanleer van vier middelregisternote oor 'n omvang van 'n volmaakte kwart in een les is taamlik optimisties en kan toonprobleme soos byvoorbeeld 'n geforseerde toon, oormatige asemrigheid of skerp intonasie by 'n gemiddelde beginnerleerling tot gevolg hê.

Die aanleer van die tweede register, wat maklik met toonprobleme gepaard kan gaan moet, volgens persoonlike ondervinding, eers deeglik voorafgegaan word deur 'n stewige basis in die fondamentnote. 'n Hoërskoolleerling kan dus beter baat vind by 'n leerproses wat lateraal uitbrei in plaas daarvan om vinnig na bo en onder nuwe note aan te leer. Om dit te bereik kan note met skuiftekens al vanaf les twee gebruik word. Die motivering hiervoor lê op drie vlakke, naamlik:

- 'n Gemiddelde hoërskoolleerling wat met fluit as tweede instrument begin, beskik al oor genoeg basiese musiekteoretiese kennis om skuiftekens met gemak te kan lees;
- Die vroegtydige gebruik van skuiftekens verhoed dat enige moeilikheidswaarde daaraan gekoppel word. 'n Leerling wat al in die tweede les met G#, en in die derde

of vierde les met A# of Bmol kennis maak, het in hierdie opsig 'n voorsprong bo 'n ander speler wat vir die eerste paar weke net die sogenaamde 'wit' note aanleer;

- Die gebruik van skuiftekens in die eerste paar lesse bied aan die leerling en sy onderwyser voldoende geleentheid om die kwaliteit van die fondamentnote maksimaal te ontwikkel terwyl die leerling tog nog genoeg note tot sy beskikking het om interessante stof te kan speel. Op hierdie manier word die grondwerk vir die aanpak van die tweede register deeglik gedoen terwyl aan die leerling genoeg musikale stof verskaf kan word om sy motivering te behou.

Die tweede groep van agt leseenhede word gebruik om note met skuiftekens sowel as ander musikale aspekte soos aksenttekens, rustekens, saamgestelde tydsorttekens, enharmoniese skryfwyse en tenuto tekens aan te leer. Die omvang bly binne die eerste twee oktawe van die fluit, met ander woorde tussen D1 (wat in leseenhede 11 aangeleer word) en C3 (wat in leseenhede 13 aangeleer word).

Die Peter Wastall-tutor leer die note van die hoë register vanaf leseenhede 17 aan met C#3 en D3, waarna een of twee nuwe hoë register note in elke tweede les aangeleer word. Hierdie tempo is na eie mening hanteerbaar vir die gemiddelde beginner maar op voorwaarde dat die voorafgaande leerstof suksesvol afgehandel is. Die laaste leseenhede sluit die aanleer van F#3 en G3 in, en die skrywer is van mening dat nog 'n les hierna nodig is om hierdie stof vas te lê. Die konsertstukke wat na die derde groep van agt leseenhede aangebied word, bevat hoogstens hier en daar 'n E3. Die aanleer van die note bokant E3 word sodoende nie gevestig nie.

Die tutor onder bespreking slaag daarin om die speler teen die einde van die boek 'n standaard van die Associated Board of the Royal Schools of Music graad 3 te laat behaal.

6.2.3 Die uitgangspunt

Hunt (1989:23) meen dat 'n tutor in die eerste plek 'n sistematiese benadering moet volg, tweedens soveel as moontlik aspekte van fluitspel soos sonoriteit, tegniese oefeninge, toonlere, asemhalingsoefeninge, ensovoorts moet dek, en derdens 'n substansiële hoeveelheid duette moet bevat sodat die ritmiese en intonasie vaardighede ingeskerp kan word.

Die skrywer van *Learn as you Play Flute* integreer tegniese oefeninge en toonlere met heelwat kort melodieë in elke leseenhed. Die uitgangspunt blyk dus een te wees wat aan die nuwe speler 'n tegniese basis sowel as die genot van die speel van repertoriumstukkies wil verskaf. Elke tweede leseenhed bevat dan ook 'n duet wat saam met die onderwyser of 'n meer gevorderde leerling gespeel kan word, terwyl 'n fluittrio heel aan die einde van die boek verskaf word.

Die boek onder bespreking is, na die mening van die skrywer, gemik op 'n ouer leerling wat vinnig kan leer, en nie op die baie jong kind nie. Whittaker en Cox (1997:21) beaam hierdie stelling: "This is excellent for those who have no difficulty playing the flute and already know something about reading music." Slegs die heel basiese voorbereidende musiekteoretiese agtergrond word ter inleiding verskaf tesame met 'n paar illustrasies oor handposisies en lipposisies. Verder word heelwat nuwe stof in elke leseenhed hanteer. Sodanige benadering is duidelik gerig op 'n ouer kind wat 'n groter hoeveelheid inligting kan absorbeer.

Die invalshoek is egter skerp omdat dit van die leerling verwag word om in les een al die fluit inmekaar te sit en vier note (vanaf G1 tot C2) te beheer. Geen voorbereidende oefeninge wat op die kopstuk alleen of op die kopstuk en voetstuk gedoen kan word, word verskaf nie. Die risiko bestaan dan dat die nuwe speler een van die talle aspekte soos korrekte postuur, balans, handposisie, lipposisie, tongwerk of korrekte asemhaling kan verwaarloos juis omdat daar in die eerste les op al hierdie aspekte gelyk gekonsentreer moet word.

'n Meer ideale invalshoek sou sommige aspekte wat betrokke is by toonproduksie, soos lipposisie, tongposisie en asemhaling, voorbereidend tot die inmeekaarsit van die fluit hanteer. Wanneer die nuwe speler nie die hele fluit tesame met die (aanvanklike) struikelblokke van vingersettings en die langer buislengte hoef te hanteer nie, kan daar met groter gemak aan die bou van 'n goeie fondament vir toonproduksie aandag gegee word. Dit is vir 'n beginner makliker om aanvanklik 'n toon te produseer op die korter kopstuk as op die fluit wanneer dit inmekaar gesit is.

Nuwe note word alternatiewelik in elke tweede les aangeleer, terwyl die lesse tussenin vir die inoefening van musiekteoretiese begrippe aangewend word. Hierdie benadering pas nie by die leerlinge in die teikengroep nie omdat die afdelings oor musiekteoretiese

begrippe onnodig is. Die inoefening van nuwe note in alternatiewe lesse kan egter vir die nuwe speler voordelig wees omdat dit nuwe vaardighede eers stabiliseer voordat nuwe werk aangeleer word.

6.2.4 Toeganklikheid en musikale inhoud

In die woorde van Voxman (soos aangehaal deur Mullins 1993:15): "Some books are technical for too long a time and do not have much melodic material, while others have lots of material but do not really teach a command of the instrument."

Die Peter Wastall-tutor integreer nuwe stof en tegniese oefeninge met heelwat melodiese werk in elke les en verhoog sodoende die vlak van toeganklikheid vir 'n nuwe speler. Ook die feit dat duette volop (in elke alternatiewe leseenhede) gebruik word tesame met die begeleide werke na elke groep van agt lesse en die insluiting van 'n trio teen die einde van die boek kan die vlak van musikale genot vir die beginner verhoog. Die lesinhoud skiet egter tekort aan genoeg oefeninge, in die woorde van Voxman soos hierbo aangehaal, "[to] really teach a command of the instrument".


Eenvoudige skriftelike aanwysings word in elke eenheid verskaf, en op hierdie wyse verskaf die outeur leiding ten opsigte van sommige aspekte van fluitspel. Hierdie aanwysings word hoofsaaklik onder drie afdelings gegee, naamlik "musicianship", "tone development", en "aids to music reading". Sodanige aanwysings maak 'n tutor ook baie toeganklik vir 'n nuwe speler omdat dit aanvullend tot die onderwyser se aanwysings kan dien.

Wanneer daar met ouer fluitleerlinge gewerk word is hierdie benadering egter nie heeltemal in die kol nie. Die aanmerkings oor toonontwikkeling en sommige oor musikaliteit het wel betrekking op die ouer fluitbeginner, maar hulp ten opsigte van die lees van musiek sal oorbodig wees vir die leerlinge wat in die teikengroep van hierdie studie val.

'n Leemte wat verder ervaar word is die gebrek aan duidelike aanduidings vir goeie asemhalingsplekke. In die eerste les word wel aanduidings ten opsigte van frases gegee, maar hierdie frases is te lank om deur 'n beginner as riglyne vir asemhalingsbreuke gebruik te word en kan om hierdie rede net bydra tot verwarring by die nuwe speler. Geen leiding word vir addisionele asembreuke gegee nie.

CHORALE MELODY

At a moderate speed German, 16th century



Die ritmiese raamwerk van die oefeninge en stukke bly taamlik eenvoudig vir die duur van die eerste sestien lesse, wat die mate van toeganklikheid verhoog. Dit kan egter maklik lei tot verveling aan die kant van die ouer leerling - die eerste agtstenote word eers in leseenhed agt aangebied. Dit het tot gevolg dat die musikale inhoud maklik as onbevredigend deur 'n hoërskoolleerling ervaar kan word.

'n Benadering wat die teenoorgestelde rigting van hierdie een volg word later in die skrywer se eie tutor voorgestel, naamlik dat min nuwe note op 'n keer bygeleer word maar dat heelwat tegniese werk en kort stukkies binne 'n klein omvang gespeel word. Nootwaardes tot by 'n agtstenoot, ritmies interessante stukke en heelwat skuiftekens word van vroeg af in die voorgestelde tutor, wat as bylaag voorsien word, ingesluit.

6.2.5 Geskiktheid vir 'n hoërskoolleerling in die teikengroep

Hierdie boek kan, na die mening van die skrywer, nie voetstoots gebruik word as ideale tutor vir die onderrig van hoërskoolleerlinge wat fluit as tweede instrument aanleer nie. Die redes hiervoor word as volg gemotiveer:

- In sommige aspekte, naamlik die aanleer van nuwe note, en toonontwikkeling is die pas te vinnig terwyl ander aspekte soos die bemeestering van ritmiese verskeidenheid, die aanleer van artikulasie variasies soos legato en tongslag, en note met skuiftekens weer 'n leertempo handhaaf wat as te stadig deur 'n ouer leerling ervaar kan word;
- Die eerste paar note vanaf E1 tot C2 word in hierdie tutor na die mening van die skrywer te vinnig na mekaar aangebied, en so ook die eerste note van die

oefeninge om beheer oor die instrument aan te leer, word in die skrywer se eie tutor gebruik.

6.3 Gerhard Braun en Hans Wurz: *Querflötenschule*

Hierdie tutor beslaan 'n reeks boeke vir beginner fluitspelers. Die volledige reeks bestaan op die oomblik (1999) uit:

- 'n Onderwysersboek (*Lehrerheft*);
- 'n Leerderboek (*Schülerheft*);
- 'n Boek vir drie fluite (*Spielbuch 1 für drei Querflöten*); en
- 'n Boek vir fluit en klavier (*Spielbuch 2 für Querflöte und Klavier*).

Die meeste stukke in die leerderboek word ook in die eerste en tweede speelboeke ingesluit vir doeleindes van groepsonderrig en samespel (Braun en Wurz 1998a:3) "Die meisten Spielstücke - im Schülerheft erscheinen sie einstimmig - sind für das gemeinsame Musizieren zusätzlich im Spielbuch 1 für drei Flöten und im Spielbuch 2 für Flöte und Klavier enthalten."

Die twee aanvullende boeke, naamlik *Spielbuch 1 en 2* word nie vir die doeleindes van hierdie hoofstuk bespreek nie.

6.3.1 Die formaat

Hierdie tutor bestaan, soos reeds hierbo genoem, nie net uit een boek nie, maar uit 'n reeks boeke wat onderskeidelik vir die leerder, onderwyser, fluit met klavierbegeleiding en groepsamespel met drie fluite bedoel is.

Die boek wat aan die onderwyser gerig is (*Lehrerheft*) bevat 'n deeglike fundering en verduideliking van die inhoud van die leerling se handleiding (*Schülerheft*), en verskaf 'n agtergrondstudie tot die pedagogiese beginsels wat as grondslag van die metodiek van onderrig gebruik is, sowel as leiding aan die onderwyser (Braun und Wurz 1998a:4): "Zugleich bringen wir Ihnen stichwortartig die wesentlichen Grundzüge der Anfängermethodik; deshalb enthält dieses Heft am Anfang besonders viel Text."

wir in der eingestrichenen Oktave. Wenn ein Schüler leichter die Töne der Zweigestrichenen Oktave hervorbringt, können Sie ihn die Anfangsübungen oktavierem lassen, sollten dann aber den weiteren Tonumfang vorrangig nach unten ausweiten" (Braun en Wurz 1998b:18).

Die outeurs het egter verkies om, in teenstelling met die vorige twee tutors wat bespreek is, die leerling net met een noot, naamlik B1 te laat begin. Hierdie noot word ook eers in les 5 aangeleer, en ter aanvang word twee kanons wat vroeër op die kopstuk alleen uitgevoer is, weer saam met die onderwyser, op hierdie noot gespeel.



Die volgende les leer aan die nuwe speler ook net een nuwe noot, naamlik A1 by, en weer word hierdie note in 'n kort samespel met die onderwyser gebruik, asook in 'n kort vingeroefening. In dieselfde les word nou ook note met bindbogies en tongslag onderskei. Hierdie stap is deeglik voorberei tydens die eerste vier lesse toe tongoefeninge met les twee 'n aanvang geneem het. Die leerling leer dus van vroeg af om akkuraat te artikuleer - beide wat die lees en uitvoer van voorgeskewe artikulasie betref.

Dieselfde les bevat ook 'n kreatiewe groepsoefening wat aan die leerlinge 'n effektiewe inleiding tot improvisasie bied. Hier word die groep leerlinge gevra om geleidelik vinniger te speel, en dan weer geleidelik stadiger totdat almal op die unisoon eindig:



Les sewe leer die noot G1 aan en hierdie les is aansienlik langer as die vorige twee. Die oogmerk is waarskynlik om die leerling se vaardighede te stabiliseer en daarom bevat hierdie les vingeroefeninge, 'n kort duet, groepsimprovisasie, en 'n groot volume kort stukkie.

Die onderwysershandleiding bevat ook aanvullende asemhalingsoefeninge en voorstelle vir groepwerk, asook 'n volledige verduideliking van die begrip solmiasie (1998b:21). In die woorde van Braun en Wurz (1998b:21): "Im traditionellen Instrumentalunterricht hat das Spielen Vorrang vor dem Hören. [...] Die Schüler sollten umgekehrt zuerst innerlich hören und dann spielen. Durch Solmisation können wir diesen Idealzustand mindestens nahe kommen."

In kort kom dit daarop neer dat die leerling nie net die musiek op sy instrument moet speel nie, maar ook sy gehoor moet ontwikkel voordat die note instrumentaal weergegee word. Dit kan gedoen word deur byvoorbeeld die musiek op die bladsy voor hom eers te sing terwyl hy die note op die fluit met sy vingers speel. Hiervoor kan die lettername of die solfa-name gebruik word. So 'n benadering berei hom daarop voor om, volgens die outeurs, begrippe soos intonasie en improvisasie te verstaan, en ook om algemene musikaliteit te ontwikkel.

'n Interessante konsep wat verder in hierdie les gebruik word, is die konsep van 'Abstandsnotation' (afstandsnotasie). Hier word die leerling bekendgestel aan moderne notasietegnieke en word 'n kreatiewe metode gebruik om die leerling se tonale vaardighede vir G1, A1 en B1 te stabiliseer. Hierdie konsep word selfs 'n stap verder geneem deur die leerling geleentheid te bied om sy eie klein komposisie met hierdie tegniek neer te skryf (Braun en Wurz 1998b:19).

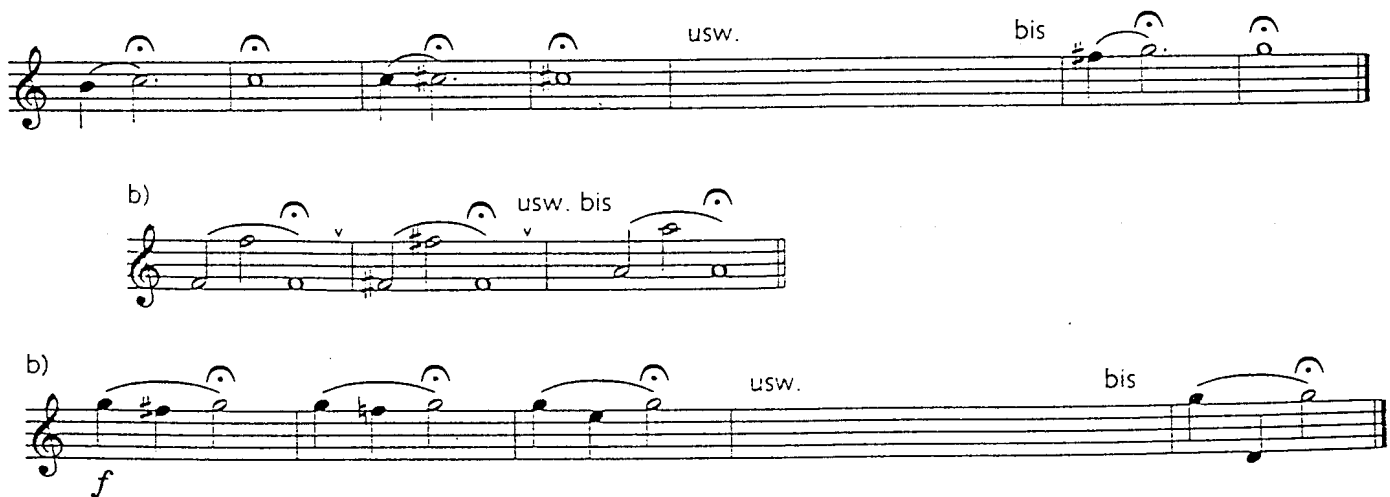


Die volgorde van die nuwe note wat vanaf les agt tot vyftien aangeleer word (C2, Bm01 en F1, E1, F#1, G#1, C#2, D1 en D2) verskil van die Peter Wastall tutor, veral

ten opsigte van die tyd wat gebruik word om die fondamentregister vas te lê voordat die tweede register aangedurf word. Om hierdie rede is die laaste les in hierdie ry, naamlik les vyftien, ook weer besonder lank met onder meer uitgebreide vingeroefeninge, 'n asemhalingsoefening, samespel repertorium, en heelwat stukkie. Die leerling leer in hierdie les ook staccato-artikulasie tesame met die vermaning: "Deutlich sprechen, deutlich Flöte spielen, geht nicht ohne Zunge!" (1998a:41).

Nadat D# in les sestien aangeleer is, word die eerste twee note wat in die middelregister geproduseer word deur die lippe en lipopening te verander (naamlik E2 en F2) saam aangeleer. So word ook F#2 en G2 saam gegroepeer, asook G#2 en A2 en A#2 en B2. C2 word alleen aangeleer, en C#2 word weer saam met D3 aangebied. Die hele middelregister word dus in chromatiese volgorde en in pare aangeleer, en hierdie tutor volstaan met D3 as die laaste noot in les 22.

Vanaf les sewentien, met ander woorde wanneer E2 en F2 aangeleer word, bevat die lesse ook *Lippentraining* tesame met die gereelde vingeroefeninge. Hier word die leerling sistematies geleer om die lippe soepel te kry en akkuraat te skuif vir die wisseling tussen twee of meer note. Oefeninge wat hiervoor gebruik word sluit intervalskuiwe sowel as halftoonoefeninge in.



The image contains three musical staves illustrating exercises for lip training and interval sliding. The first staff shows a sequence of notes with slurs and accents, labeled "usw." and "bis". The second staff, labeled "b)", shows a similar sequence with slurs and accents, labeled "usw. bis". The third staff, labeled "b)", shows a sequence of notes with slurs and accents, labeled "usw." and "bis", and starts with a forte "f" dynamic marking.

Toonlere word nie formeel aangebied totdat les vyftien bereik word nie, maar die tegniese boustene wat as voorbereiding geld, word al vanaf die eerste les gelê.

6.3.3 Die uitgangspunt

Die uitgangspunt wat in hierdie tutor gevolg word is dat enkelonderrig die fondament vir fluitspel moet lê en dat groepsonderrig verrykend gebruik word vir aanvullende elemente soos samespel, improvisasie en solmiasie: "Wir sind der Meinung, dass die instrumentalen Grundlagen des Flötenspiels zuverlässig nur im Einzelunterricht vermittelt werden können, zu dem Gruppenunterricht als wertvolle Ergänzung hinzutreten sollte, zum Beispiel für Zusammenspiel, Improvisation, Solmisation" (Braun en Wurz 1998a:4). Groepsonderrig word in hierdie verband dus verrykend gebruik nadat individuele onderrig vir die aanleer van basies vaardighede gebruik is. Die outeurs definieer groepsonderrig as bestaande uit hoogstens twee of drie fluitspelers, waarvan een stem deur die onderwyser gespeel kan word om 'n swakker leerling te ondersteun (1998a:4).

Volgens die outeurs is hierdie tutor gegrond op beginsels wat in die publikasie "Querflötenkunde" deur Hanns Wurz uiteengesit word. Verwysings na hierdie werk word ook deurgaans in die *Lehrerheft* gemaak, alhoewel die outeurs van mening is dat die onderwysershandleiding wel suksesvol daarsonder gebruik kan word (1998a:3).

Die volgende elemente is verder, volgens die outeurs (1998a:3), deurgaans as belangrik geag, naamlik:

- Vroeë meerstemmige samespel;
- Groeps-improvisasie;
- Solmiasie (eers hoor, dan speel);
- Veelsydige gebruik van repertorium;
- Die belangrikheid van beide enkel-en groepsonderrig; en
- Gememoriseerde spel.

6.3.4 Musikale inhoud en toeganklikheid

Die musikale inhoud van hierdie tutor word ontleen aan verskeie bronne en style van musiek wat wissel vanaf die sewentiende eeu tot die kennismaking met moderne tegnieke soos die outeurs se eie sogenaamde *Abstandsnotation*. Heelwat van die

outeurs se eie werk word ook hierin opgeneem. Hierdie benadering is in lyn met die benadering in die bekende Voxman metode waarvan die outeur, Himie Voxman, in 'n onderhoud met Mullins (1993:16) sê: "I have found that students enjoy a wide range of musical styles".

Die voorspeel op gehoor word verder ook aangemoedig deur byvoorbeeld in les twaalf die aanvangsnote van bekende werke te gee en die leerling aan te moedig om die res te voltooi.

Hierdie tutor is baie leerling-gerig beide wat die musikale inhoud en die aanbieding van die lesse betref. Die lesse is ryk aan inhoud en bevat heelwat speelstof - die klem val duidelik hierin op leer deur middel van speel. Verder bevat die lesse talle kort aanwysings en wenke tussen die kort voorspeelstukkies om die regte speelgewoontes by die nuwe speler aan te moedig, byvoorbeeld: "Is der kleine Finger rechts an seinem Platz?"; of "Deutlich sprechen, deutlich Flöte spielen geht nicht ohne Zunge!".

'n Aparte begeleidingsboek is ook beskikbaar en wanneer dit gereeld gebruik word, kan dit die vlak van toeganklikheid en genot nog meer verhoog. Verwysings na begeleidings word aan die einde van die toepaslike stukkies gegee. Die *Schülerheft* bevat egter nie duette nie en die rede is dan waarskynlik omdat 'n aparte tutor vir drie fluite beskikbaar is.

6.3.5 Geskiktheid vir 'n hoërskoolleerling in die teikengroep

Hierdie tutor kan nie, volgens eie opinie, voetstoots vir die hoërskoolleerling aangewend word nie. Een van die redes vir hierdie stelling lê in die redelike stadige tempo van vordering, veral wat die aanvangslesse betref. Wanneer hierdie eerste lesse deur die onderwyser saamgetrek kan word om by die individuele vermoëns van die hoërskoolleerling aan te pas, is daar wel heelwat potensiaal vir gebruik in die hoërskool.

Die eerste lesse van hierdie tutor, naamlik les een tot vier, kan, volgens eie ondervinding, gewoonlik in 'n enkele les verkort word. 'n Leerling met basiese musikale agtergrond in 'n eerste instrument van ongeveer graad drie en verder behoort met getroue inoefening hierdie eerste beginsels binne die bestek van 'n week bevredigend baas te raak.

Les vyf, ses en sewe waarin B1, A1 en G1 aangeleer word, kan ook vir die ouer leerling in 'n enkele les, of hoogstens twee lesse, saamgetrek word.

Die register tussen D1 en Emol2 word in hierdie werk deeglik as fondamentregister ingeoefen, maar die vordering tussen E2 en D3 is na eie mening taanlik vinnig. Die grondslag vir goeie beheer oor die middelregister moet tydsaam gelê word, en in hierdie tutor word die note tussen E2 en D3 binne die bestek van ses lesse aangeleer teenor die sestien lesse wat gebruik word vir die note tussen D1 en Emol2. Hierdie verhouding is, vir gebruik deur die hoërskoolleerling, te stadig vir die lae register en te vinnig vir die middelregister.

Nog 'n tekortkoming wat in hierdie tutor opgemerk is, is die gebrek aan toonoefeninge vir lesse een tot sestien. Formele *Lippentraining* word eers vanaf les sewentien, met ander woorde wanneer die middelregister 'n aanvang neem, aangebied. Die ontwikkeling van 'n bevredigende toonbeheer kan egter, na eie mening, al vanaf die eerste pogings om tone voort te bring 'n prioriteit wees, en die nuwe speler kan al vanaf hierdie vroeë stadiums leer om die kwaliteit van sy eie toonkwaliteit te beoordeel en te verbeter.

Heelwat vingeroefeninge in elke les is 'n groot pluspunt in hierdie tutor. Wanneer die werk egter vir die hoërskoolleerling gebruik moet word, kan meer toonlere in hierdie vingeroefeninge bevat word. Juis omdat die speel van formele eksamens 'n aparte afdeling vir toonleervoordrag bevat, moet die hoërskoolleerling se tutor hierdie element van so vroeg as moontlik inoefen. 'n Teikenstandaard vir die einde van die tutor, soortgelyk aan UNISA graad twee of drie, sal dan ook wenslik wees omdat die leerling en sy onderwyser vordering in hierdie verband maklik sal kan meet.

Die outeurs van hierdie tutor gebruik chromatiek vanaf 'n redelike vroeë stadium - die eerste noot met 'n skuifteken, naamlik Bmol1 word in les nege, en daarna F#1 (les elf), G#1 (les twaalf) en C#2 (les dertien) aangeleer. In hierdie opsig is hierdie werk geskik vir 'n ouer leerling en dus in die kol vir 'n leerling in die teikengroep van hierdie studie.

Die integrering van groepswerk in die lesse hou dikwels 'n praktiese probleem in omdat dit in 'n skoolopset met die beperkte aantal periodes gewoonlik moeilik is om twee of drie leerlinge tegelyk vir les bymekaar te kry. Die beginsel is egter prysenswaardig en kan baie vrugte afwerp wanneer beginners onderrig word.

6.3.6 Ten slotte

Heelwat aspekte van hierdie werk kan met vrug vir 'n tutor vir die hoërskoolleerling gebruik word.

Die indeling in leseenhede van wisselende lengte word ook in die skrywer se tutor vir hoërskoolleerlinge gebruik, omrede so 'n formaat dit vir die nuwe speler maklik maak om sy eie vordering te meet en gemotiveerd te bly. Alle lesse hoef nie ewe lank te wees nie omdat ewerdigheid 'n kunsmatige model op die onderrig van die fluit afdruk. Die aard van fluitonderrig is juis sodanig dat sommige aspekte meer aandag as ander moet kry en dus langer of korter lesse regverdig. Veral lesse wat gemoeid is met die vaslegging en stabilisering van nuut-verworwe tegnieke kan meer uitgebrei word.

Die konsep van sinvolle vingeroefeninge tesame met repertoriumstukkies in een les, tesame met die vroeë gebruik van skuiftekens, met ander woorde die laterale verryking van leerstof, word ook in die eie tutor gebruik, alhoewel nie in dieselfde volgorde nie.

In teenstelling met die Braun en Wurz tutor word lipsoepelheidsoefeninge al vanaf die vroeë lesse in die tutor vir hoërskoolleerlinge gebruik. Die rede hiervoor is dat die leerlinge in die teikengroep aan 'n tydskedule gebind is en dus so gou moontlik 'n fondament ten opsigte van toonbeheer moet ontwikkel. Hoe gouer die nuwe speler oor 'n redelike mate van toonbeheer beskik, hoe gouer kan aandag aan vingertegniese aspekte gegee word sodat die voorgeskrewe standaard van UNISA of ABRSM graad V tot VI bereik kan word.

Heelwat duette en werke met klavierbegeleiding word in die voorgestelde tutor verskaf, soos ook in die Braun en Wurz tutor, omdat dit uit eie ondervinding die leergenoet van die nuwe speler en dus ook die motiveringsvlakke verhoog.

6.4 Taffanel and Gaubert: *Méthode Complète de Flûte*

Hierdie werk is die gesamentlike poging van twee fluitprofessors aan die Paryse Konserwatorium gedurende die oorgang van die negentiende na die twintigste eeu, alhoewel hulle nie gelyktydig hieraan gewerk het nie. Dit is verder ook een van die vroegste gesaghebbende metodes wat spesifiek vir die Boehm fluit geskryf is. Die



ander bekende tutor uit hierdie periode van die fluitgeskiedenis is Altès se *Méthode pour flûte système Boehm* wat in 1880 gepubliseer is⁴⁶.

Paul Taffanel se werk is onderbreek deur sy dood in 1908, waarna die *Méthode* deur een van sy leerlinge, Philippe Gaubert⁴⁷ in samewerking met sommige van sy leerlinge voltooi en in 1923 gepubliseer is (Hasse 1992:11). "At the same period [ongeveer 1919] he was compiling the flute method for which Taffanel had left extensive notes. It appears that Gaubert did this quickly and rather carelessly because of his numerous other obligations. He added several exercises to those of Taffanel" (Dorgeuille 1986:33).

Die omvang van hierdie werk sluit die geskiedenis, teorie en praktyk van die fluit en fluitspel in: "The complete Method of Taffanel - Gaubert is [...] a really practical Encyclopaedia of the flute (Taffanel en Gaubert 1958: voorwoord).

Hierdie fluitmetode neem die beginner binne die bestek van bykans 230 bladsye vanaf die eerste note wat geblaas word tot op 'n vlak van spel wat hom in staat sou stel om as professionele speler te werk. Volgens Hasse (1992:10) bied hierdie fluitmetodiek aan beide beginners as vituose 'n uitdaging.

As hulpmiddel om die speler in staat te stel om hierdie standaard te bereik verskaf die outeurs 'n tabel met die inhoud van 'n daaglikse oefenroetine as inleiding vir die formele aanvang van die tutor. Opvallend van hierdie tabel is die volgende :

- Toonlere word elke dag (ses dae per week) met verskillende artikulasies geoefen;
- Studies en stukke word op afwisselende dae geoefen;
- Geen aanduiding ten opsigte van tyd word gegee nie, bloot die inhoud van die oefenroetine. Die inhoud word in drie dele verdeel wat die indruk laat dat ongeveer gelyke hoeveelhede tyd onderskeidelik aan toonleerformasies, arpeggio formasies en repertorium spandeer moet word:

⁴⁶ Henri Altès (1826 - 1899) was vanaf 1868 tot 1893 fluitprofessor aan die Paryse Konserwatorium (Dorgeuille 1986:23), en was Taffanel se voorganger.

⁴⁷ Philippe Gaubert het Paul Taffanel in 1919 as fluitprofessor aan die Paryse Konserwatorium opgevolg.

| | | | |
|------------------|-----------------|--|---------|
| Maandag | Legato toonlere | Arpeggio's | Studies |
| Dinsdag | Toonlere* | Trillers, lang note** | Stukke |
| | | | |
| Woensdag | Toonlere | Dominant 7e's | Studies |
| Donderdag | Toonlere | Derdes | Stukke |
| Vrydag | Toonlere | Intervalle | Studies |
| Saterdag | Toonlere | Dominant 7e's, chromatiese toonlere, lang note | Stukke |

* Alle toonlere moet met 'n metronoom en verskillende artikulasies geoefen word.

** Lang note word as volg geoefen: *p, f, p-f, f-p, p-f-p*.

Vir die doeleindes van hierdie studie word hoofsaaklik aandag gegee aan die afdelings wat op die beginner fluitspeler betrekking het, en om hierdie rede sal slegs toepaslike uittreksels uit die eerste vier afdelings in breë trekke beskou word.

6.4.1 Die formaat

Die Taffanel - Gaubert metode is in lywige formaat en word in die 1958 uitgawe deur die skrywers in twee volumes met altesaam agt dele ingedeel. Volume een bevat die eerste drie dele, en deel vier tot agt word in volume twee ingesluit.

'n Volledige vingersettingskaart vir die Boehm fluit, waarvoor hierdie tutor bedoel is, word net voor die formele aanvang van die leerstof verskaf.

Die formaat van hierdie monumentale werk is sodanig dat aspekte van fluitspel, byvoorbeeld tegniese vaardigheid, ornamentasie en styl in verskillende afdelings bestudeer word. Die onderskeie afdelings soos wat dit in die inhoudsopgawe gegee word is dan:

1. Inleidende opmerkings (onder meer oor toonproduksie, liggaamshouding, artikulasie, legato spel, sinkopasie, toonsoorttekens, toonlere en asemhaling);

2. Ornamentasie (onder meer trilvingers, kruisvingersettings, mordent, draai, appoggiatura, leunnoot);
3. Artikulasie (met die klem op dubbel- en trippeltongslag en verskeie maniere om dit uit te voer);
4. Daaglikse oefenng (bevat verskeie studies vir die verbetering van vinger- en tongtegniek);
5. Vier en twintig progressiewe studies in alle toonsoorte, elk met 'n spesifieke tegniese aspek wat onder oënskou geneem word);
6. Twaalf studies vir virtuositeit;
7. Styl;
8. Orkesuittreksels.

Hierdie tutor is dus nie in leseenhede opgedeel nie, maar die speler word eerder toegelaat om sy eie leertempo te vind.

6.4.2 Leertempo van nuwe stof

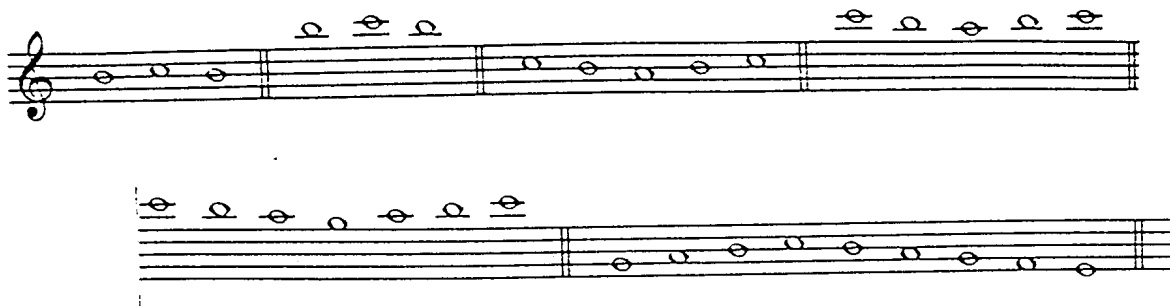
Hierdie tutor is duidelik so geskryf dat dit nie as volledige en finale handleiding moet dien nie, maar as rigtingwyser vir die onderwyser. Van die onderwyser word dan verwag om die basiese feite wat gegee word aan te vul. Die kompakte aanwysings ten opsigte van die liggaamshouding kan as voorbeeld genoem word, sowel as die twee kort paragrawe oor die aanmeakaarsit van die fluit (bladsy 3). Geen leiding word ten opsigte van die versorging van die fluit gegee nie, wat die indruk laat dat hierdie inligting bedoel is om deur die leermeester aangevul te word.

Die afdeling wat wel heelwat gedetailleerde aandag van die outeurs kry is die aspekte wat met toonproduksie te doen het, en hiervan dien die bespreking van die embouchure vorming in die eerste deel as voorbeeld (Taffanel en Gaubert 1958:5). Heelwat ruimte word ook aan die akoestiese beginsels van die fluittoon gewy, omdat dit lei tot 'n beter begrip van toon en toonproduksie (Taffanel en Gaubert 1958:7-9). Die skrywer kry die indruk dat die outeurs wou seker maak dat daar geen misverstande of foutiewe gewoontes by die aanleer van die eerste paar note ontstaan nie en dat 'n

stewige fondament ten opsigte van toonproduksie en embouchure vorming gelê word. Aanwysings kan dus beide leermeester en leerling tot voordeel strek.

Die aanvangsnote word eers net op die kopstuk alleen geblaas en heelwat moeite word gedoen om die korrekte posisie van die embouchure wat hiervoor nodig is te beskryf. Vir die eerste pogings met die kopstuk word geen tongwerk verlang nie en die speler word aangeraai om ter aanvang net die korrekte rigting van die lugstroom in te oefen: "For the first attempts the student will not preoccupy himself with tonguing; but will attend only to the correct direction of the breath" (Taffanel en Gaubert 1958:5-6).

Die invalshoek is egter anders as die vorige drie tutors in die sin dat die nuwe speler aan al die sogenaamde wit note tussen E1 en C3 bekend gestel word voordat die eerste groep note (G-A-B-C in die lae register) intensief aangeleer word. Die nuwe speler word in die inleidende afdeling oor die beginsels van toonproduksie (bladsy 9) gelei om eerstens oktaafspronge met behulp van aanpassings in die rigting van die lugstroom en die embouchure te leer beheer sodat begrip vir die spesifieke akoestiese begroning van toonproduksie op die fluit gekweek kan word.



Hierna word die volle aandag aan ses oefeninge op die vier wit⁴⁸ note tussen G1 tot C1 gewy. Die volgende note, naamlik D2 tot G2 word direk hierna aangeleer met ooreenstemmende oefeninge; die nuwe speler het dus binne die bestek van een bladsy met nege oefeninge die hele omvang van die sogenaamde wit note tussen G1 en G2 aangeleer.

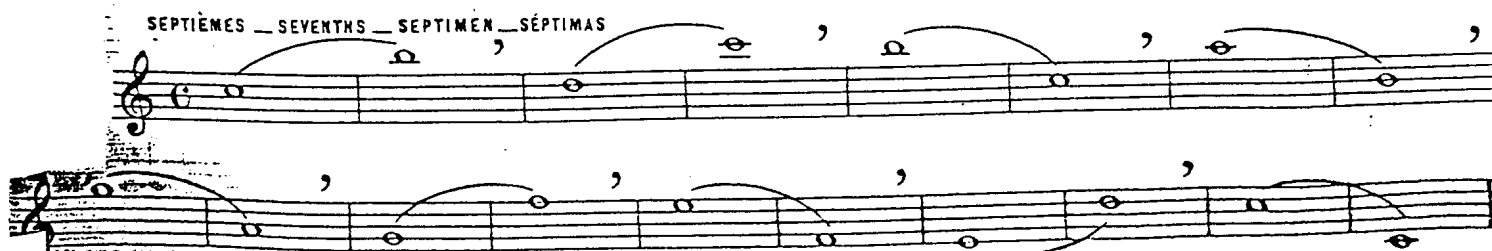
⁴⁸ Hier word na die klavier se wit en swart note verwys. Die wit note tussen G1 en C2 is dus G1, A1, B1 en C2.



Die volgende groep note word direk hierna inge oefen, naamlik al die wit note tussen F1 en C1, waarna die omvang na bo ook tot by C3 bygevoeg word:



Die aanleer van al hierdie nuwe note vind binne die bestek van twee bladsye met vyftien oefeninge plaas. Terselfdertyd word heelwat eise aan die beheer van die embouchure gestel deurdat die outeurs die nuwe speler wye intervalle laat speel direk nadat die nuwe note aangeleer is:



Hierdie leertempo is, volgens die skrywer, te vinnig vir 'n leerling in die teikengroep en heelwat meer voorbereiding is vir die aanleer van hierdie toonomvang nodig.

Die volgende afdeling bevat noukeurige aanwysings oor tongslag - al die vorige note is sonder die tong gespeel met die lugstroom wat die lippe vryelik verlaat het. Hierna volg aanwysings en oefeninge oor legatospel tesame met toonleeroefeninge en enkeltongslag artikulasie-oefeninge in verskillende ritmes binne die omvang wat aangeleer is. Al hierdie oefeninge is in die toonsoort van C majeur. Die skrywer van die verhandeling stem saam met die werkswyse waarin legato en tonslag tesame met vingeroefeninge en toonlere met die beskikbare note ingeoefen word. Dieselfde beginsel word toegepas in die voorgestelde tutor wat in hoofstuk sewe bespreek en as bylaag by die studie ingesluit word. Die skrywer voel egter dat hierdie tutor nie noodwendig net op C majeur as aanvangstoonoord moet fokus nie, maar dat meer toonaarde op 'n vroeë stadium aan die nuwe fluitspeler bekendgestel kon word. Redes hiervoor word meer volledig in die volgende hoofstuk bespreek⁴⁹.

Die wit note van die derde oktaaf word kort hierna, vanaf oefening nummer 55, aangeleer, en die omvang word binne die bestek van vyf oefeninge uitgebrei na A3:



Hierdie leertempo is, volgens die skrywer, ook te vinnig vir 'n leerling in die teikengroep omdat die fluitspeler maklik verkeerde maniere van toonproduksie kan aanleer - byvoorbeeld om die hoë note te forseer, of om dit met 'n gespanne of 'glimlag' embouchure te probeer speel.

Die outeurs maak dikwels gebruik van duette wat vir student en leermeester bedoel is, en die eerste duet, waarin die artikulasiebeginsels en nootomvang geïntegreer word, verskyn tussen oefening nummer 38 en 39, steeds in die toonsoort van C majeur. Hierna word duette gereeld aangetref, met die aanwysings dat die leerling nie net

⁴⁹ Verwys na hoofstuk sewe se besprekings van les twee tot sewe.

beperk is tot die boonste reël nie, maar na die onderwyser se diskresie ook die onderste reël kan speel. Die gereelde speel van duette verhoog nie net die speelgenot by die nuwe speler nie, maar stel hom ook bloot aan die konsep van 'n goeie toongehalte wanneer dit saam met 'n goeie speler uitgevoer word.

Die eerste oefeninge met kruise en molle word, na die mening van die skrywer, veels te laat in hierdie tutor ingelei, naamlik eers vanaf oefening nommer 68, waarna oefeninge en duette in toonaarde anders as C majeur voorgeskryf word. Hierdie nuwe toonaarde word telkens ingelei met die ooreemstemmende majeur en verwante mineurtoonlere en arpeggio's, en volg die sirkel van vyfdes. C majeur en A mineur (oefening nommer 71 tot 83) word dus gevolg deur G majeur en E mineur (nommer 84 tot 94), dan D majeur en B mineur (nommer 95 tot 103), F majeur en D mineur (nommer 104 tot 112) waarna Bmoll majeur en G mineur (nommer 113 tot 121) volg. Hierna word toonlere tesame met hulle arpeggio's in al die majeur en mineurtoonaarde, sowel as enkele trapsgewyse vingeroefeninge uit die voorafgaande toonlere tot by oefening nommer 164 verskaf.

6.4.3 Die uitgangspunt

Die aanwysings op die eerste onderrig bladsy (Taffanel en Gaubert 1958:3) gee 'n aanduiding van die uitgangspunt van hierdie tutor, naamlik: "When practising all exercises or studies whatever the degree of difficulty, the student will always remember this rule: tone, purity of sound and intonation must go before concern in fingering." Die oefeninge in die afdeling oor asemhaling word op dieselfde wyse ingelei: "All the student's energies must go towards acquiring a clear, broad tone" (Taffanel en Gaubert 1958:54).

Juis omrede hierdie tutor deur twee van die belangrikste eksponente van die Franse skool geskryf is, volg dit logies dat die kwaliteit van die toon in al die oefeninge voorrang sal geniet⁵⁰. Hierdie aspek van spel kan egter ten beste deur 'n onderwyser gekontroleer en gelei word, daarom stel die outeurs dit duidelik dat hierdie werk geensins die rol van 'n goeie onderwyser kan vervang nie, maar as hulpmiddel vir die onderwyser moet dien (1958:voorwoord).

⁵⁰ Verwys na hoofstuk 2.1.2 en verder vir 'n meer volledige uiteensetting van die tooneienskappe van die sogenaamde Franse skool in fluitspel.

Die kwaliteit van die toon is die basis waarop vingertegniese werk gebou word, en daarom is dit ook die eerste aspek wat bespreek word nadat die student die fluit aanmeekaargesit en die eerste note geleer blaas het. Heelwat ruimte (bladsye 7 tot 9) word aan die bespreking van fisiese eienskappe, die akoestiese basis, die grootte en rigting van die lugstroom en die vorming van die embouchure gewy.

Klem word verder geplaas op die verwerwing van vingertegniese beheer en heelwat oefeninge word vanaf die begin hiervoor verskaf. Die oefeninge op bladsy 49 word byvoorbeeld ingelei met die volgende aanwysings deur die outeurs: "To be repeated until perfect equality of tone and fingering is achieved". Beide vinger- en toonbeheer word dus as voorvereistes vir goeie spel beskou.



Die houding en posisie van die liggaam, hande en vingers, asook die posisie van die fluit op die ken word in 'n kompakte styl aangebied met 'n totaal van vyf kort paragrawe en drie illustrasies oor hierdie aspekte. Die leiding van 'n bekwame onderwyser, wat hierdie inligting in meer detail aan die leerling moet oordra, word waarskynlik ook hier veronderstel.

6.4.4 Musikale inhoud en toeganklikheid

Philippe Gaubert was 'n komponis van statur met heelwat selfstandige werke vir fluit en klavier asook fluit en orkes op sy kerfstok. Die gehalte van die oefeninge en werke wat in hierdie tutor gebruik word is dus, wat inhoud en toeganklikheid betref, van hoë standaard. 'n Verdere pluspunt is die feit dat beide Gaubert en Taffanel in 'n idiomatiese en toeganklike Romantiese styl vir die fluit gekomponeer het.

6.4.5 Geskiktheid vir 'n hoërskoolleerling in die teikengroep

Hierdie werk is ooglopend nie bedoel vir relatiewe jong beginners nie en een van die redes vir hierdie stelling is die feit dat die outeurs 'n baie kompakte styl met 'n taamlik vinnige leerkurwe handhaaf, sowel as die feit dat geen inleiding tot grondbeginsels van musiek verskaf word nie.

Die student wat van hierdie tutor gebruik maak moet binne die bestek van een en vyftig bladsye en 164 oefeninge die omvang vanaf C1 tot B3 tesame met alle majeur en mineur toonlere baasraak. Vir leerlinge wat op hoërskool met fluit as tweede instrument begin is hierdie pas redelik straf en kan die bekendstelling van toonlere en toonaarde heelwat meer geleidelik plaasvind, veral ook omdat die minimum standaard vir 'n tweede instrument op skoolvlak tans die ekwivalent van UNISA of ABRSM graad V tot VI is en heelwat minder toonlere asook 'n kleiner tonale omvang hiervoor vereis word.

Hierdie tutor is ook nie in sy geheel geskik vir leerlinge in die teikengroep van hierdie studie nie - die feit dat hierdie werk binne die bestek van een handleiding met ongeveer 230 bladsye vanaf die aanvangsnote tot by gevorderde orkesstudies vorder is 'n verdere aanduiding dat dit nie die gemiddelde hoërskoolleerling wat fluit as tweede instrument begin in die oog het nie. Uittreksels en oefeninge hieruit kan wel met vrug gebruik word.

Die afdeling oor ornamentasie word baie breedvoerig bespreek en ingeoefen met 'n volledige vingersettingskaart vir trillers, asook alternatiewe vingersettings en kruisvingersettings vir sekere trillers. Hierdie aanpak is buite die veld vir leerlinge in die teikengroep, alhoewel die musikale beginsles hierin vervat wel toepaslik is. 'n Eenvoudige uiteensetting van die mordent, dubbelslag, appoggiatura en acciatura tesame met eenvoudige oefeninge hiervoor behoort voldoende te wees vir 'n tutor vir hoërskoolleerlinge.

Dieselfde geld vir die afdeling oor dubbel- en trippeltongslag in die derde deel van die tutor - hierdie artikulasietegnieke lê buite die vereistes wat aan leerlinge in die teikengroep gestel hoef te word. Die korrekte bemeestering van enkeltongslag (legato tongslag, mezzo staccato en staccato) is voldoende vir 'n leerling wat op hierdie vlak fluit leer speel.

6.4.6 Ten slotte

Die beginsels van fluitspel soos wat dit in hierdie metode uiteengesit word, is beginsels waarby beide onderwyser en leerling kan baat vind. Alhoewel die omvang van hierdie tutor baie wyd en die pas waarteen nuwe stof aangeleer word baie vinnig is, en die tutor in sy geheel dus nie bruikbaar is vir 'n nuwe fluitspeler op hoërskool nie, bied hierdie metode tog telkens 'n uitdaging aan spelers op alle vlakke, en kan uittreksels hieruit met vrag deur die hoërskoolbeginner gebruik word.

HOOFSTUK SEWE

RAAMWERK VIR 'N FLUITTUTOR VIR HOËRSKOOLEERLINGE

Hierdie hoofstuk sluit die verhandeling af met 'n bespreking van die raamwerk⁵¹ vir 'n tutor wat op die hoërskoolleerling wat met fluit as tweede instrument begin, gemik is.⁵²

Hierdie tutor is oor 'n tydperk van 'n jaar empiries deur die skrywer getoets en deurlopend aangepas vir leerlinge wat in twee ouderdomsgroepe val, naamlik:

1. Fluitbeginners in graad agt (standerd ses); en
2. Fluitbeginners in graad elf (standerd nege).

Al hierdie beginner fluitspelers, met die uitsondering van een, het reeds voldoen aan 'n minimum standaard van UNISA of ABRSM graad III en verder in hul eerste instrumente, onderskeidelik klavier, viool, orrel en harp. Sommige leerlinge het ook vorige onderrig in blokfluit ontvang voordat 'n aanvang met fluitonderrig gemaak is.

Die uitgangspunt wat gevolg word in hierdie voorgestelde tutor is in lyn met wat Debost (1993:2) oor fluitonderrig sê, "Haste will jeopardize progress", en daarom word heelwat leseenhede spandeer aan die kultivering van 'n soliede basis vir toonontwikkeling in die fondamentnote tussen D1 en Emol 2.

Persoonlike ondervinding het geleer dat 'n stadige maar deeglike pas aan die begin van fluitonderrig later vrugte afwerp. Dus, wanneer die pas waarteen 'n nuwe fluitleerling nuwe note aanleer aanvanklik betreklik stadig is, word voldoende tyd gelaat vir die ontwikkeling van hierdie fondamentnote. Dit voorkom dat die leerling later, wanneer tegniese meer gevorderde werk aangedurf word, gefrustreer word deur 'n onaanvaarbare gebrek aan toonbeheer.

⁵¹ Die term 'raamwerk' word hier gebruik omdat die tutor, wat die inhoud betref, nie in 'n finale en volledige formaat is nie. Aspekte soos 'n kort geskiedenis van die fluit, heelwat meer asemhalingsoefeninge en riglyne vir die versorging van die instrument sal ook in 'n volledige tutor vir hoërskoolleerlinge opgeneem moet word. Die tutor is egter volledig wat die note-inhoud betref.

Hierdie redelik stadige pas word egter in hierdie tutor gebalanseer met die ontwikkeling van vinger- en artikulasievaardigheid vanaf 'n vroeë stadium met die note tot die leerling se beskikking. Daarom bevat elke leseenhede vanaf die derde leseenhede dan ook 'n afdeling met tegniese oefeninge wat hierdie vaardighede wil inskerp. Dit is egter belangrik om in gedagte te hou dat die inoefen van tegniese werk nooit sonder die nodige toonontwikkeling moet plaasvind nie - vingeroefeninge of artikulasie-oefeninge moet terselfdertyd ook as toonoefeninge beskou word. Wye (1985b:16) sê byvoorbeeld in verband met artikulasie-oefeninge: "Think of all the exercises as *tone* exercises instead of just exercises for the tongue."

Verder word heelwat kort studies, begeleide en onbegeleide werke sowel as duette in die vroeë leseenhede voorsien, terwyl die laaste drie leseenhede hoofsaaklik op toon- en tegniekontwikkeling in die derde register fokus. Die inisiatief vir aanvullende repertorium word dus in hierdie laaste leseenhede aan die onderwyser oorgelaat en die leerling word aangeraai om op hierdie stadium 'n selfstandige studieboek sowel as 'n album met 'n verskeidenheid stukke aan te skaf.

'n Kontrolelys word in heelwat leseenhede voorsien sodat dit die leerling aanmoedig om reg te oefen en moontlike verkeerde gewoontes te vermy. Dit gebeur maklik dat die leerling vir die volle week sonder die onderwyser se toesig 'n verkeerde aspek, soos byvoorbeeld 'n foutiewe vingersetting, inoefen. Die kontrolelys met toepaslike vrae en wenke wat binne-in sommige leseenhede voorsien word, wil hierdie probleem vroegtydig aanspreek.

Ten slotte wil die skrywer die feit beklemtoon dat 'n tutor, hoe goed ookal, nie as selfstandige bron van kennis beskou kan word nie. Die rol van 'n goeie leermeester is deurslaggewend omdat hy aan die inhoud van 'n tutor lewe gee deur middel van demonstrasies, die monitering van die pas van vordering, motivering en duidelike leiding.

Enkele aantekeninge oor die leseenhedinhoud van die tutor word vervolgens verskaf.

⁵² Hierdie tutor word as Bylaag 1 aan die verhandeling geheg.

7.1 Leseenheid een

The initial concern of the student will be to produce a sound, any sound, on the instrument. (Putnik 1970:18).

Hierdie leseenhede is inleidend tot die produksie van klank op die fluit en aspekte soos embouchurevorming, postuur, asemhaling en tongslag moet in hierdie tyd voldoende aandag kry omdat dit die grondslag lê vir potensieel suksesvolle vordering.

Voordat enige klank deur die leerling gemaak word moet die onderwyser eers die instrument prakties uittoets om die gladde werking van die meganisme te kontroleer. Dit sal voorkom dat die leerling probleme met toonproduksie ondervind as gevolg van kussinkies wat lek, foutiewe verstelling van die klepmeganisme, vere wat uitgehaak het, of enige ander dergelike meganiese foute.

Die inleidende leseenhede word net op die mondstuk en opsioneel later op die mondstuk met die voetstuk gedoen. Hierdie werkswyse hou 'n paar voordele in:

- Dit is heelwat makliker om 'n klank op die 'korter' fluit te verkry, vanweë die korter buislengte en gepaardgaande laer lugweerstand, as wanneer die hele fluit al by die eerste of tweede leseenhede aanmekaar gesit word. Daarom gee dit aan die nuwe speler beter geleentheid om vanaf die eerste leseenhede al sy toonkwaliteit te slyp - wanneer die leerling in staat is om 'n bevredigende toon op die mondstuk alleen te kry, is die waarskynlikheid groter dat die toonproduksie op die volledige fluit beter sal wees;
- Vingerposisies en vingersettings is nog glad nie in hierdie eerste leseenhede ter sprake nie. Dit gee aan die onderwyser goeie geleentheid om vanaf die eerste leseenhede aandag aan die vorming van 'n goeie embouchure en 'n korrekte tongtegniek vir artikulasie van note te gee. "It is also during the earliest period of study that the student should be instructed in the basic attack. Refinement of attack may come later, but the habit of starting tones without using the tongue is definitely to be avoided" (Putnik 1970:18).

Die manier waarop 'n toon begin word vorm 'n belangrike onderdeel van die uiteindelijke toonkwaliteit. Juis omdat die leerling in hierdie tydperk op 'n kort buis leer klank maak en die lugweerstand heelwat minder is as wanneer die fluit as geheel aanmekaar gesit word, behoort die gemiddelde leerling nou ook die aksie van

artikulasie makliker te vind. Daar kan dus van meet af begin word met die aanleer van goeie gewoontes wat later die basis kan lê vir 'n betroubare tongtegniek.

Grubb (1993:31) stel die volgende voor: "Suggest *foo* or *doo* [...] Demonstrate what the desired effect is. Encourage several tongues to a breath. If a pupil tongues naturally between the lips [...] insist tonguing behind teeth is learnt as the basic method. Demonstrate tonguing without the flute - which should be inaudible." Hierdie metode is natuurlik onderworpe aan die moedertaal⁵³ van die nuwe speler - sommige leerlinge sal eerder neig om met die tong meer na vore of tussen die lippe te wil speel. Die tongaksie moet egter streng gekontroleer word sodat die lugstroom die lippe in alle gevalle vryelik kan verlaat.

Sommige nuwe spelers beweeg die kakebeen onwillekeurig wanneer 'n noot met tongslag gespeel word, en hierdie gewoonte moet ook van vroeg af ontmoedig word. Dieselfde geld vir die swaar aanwending van die tong wat onnodige keelbewegings tot gevolg kan hê. "Discourage any habits of moving the lips and/or jaw every time the tongue is moved and also gulping in small gasps of air (goldfish style) in between notes. Keep mouth still" (Grubb 1993:32). Leerlinge moet leer om, in die woorde van Wye (1985b:16), net die punt van die tong te gebruik met klein bewegings: "Try to tongue forward in the mouth and as lightly as possible. [...] Very often the base of the tongue moves too much [...]"⁵⁴

Die beginsels vir effektiewe asemhaling kan nou al vasgelê word. Wanneer die nuwe speler vanaf die eerste leseenhed 'n roetine van korrekte asemhalingsoefeninge begin aanleer, word die potensiaal vir 'n bevredigende toon aansienlik versnel. Volgens Putnik (1970:24) is verkeerde asemhaling en gebrek aan ondersteuning een van die aspekte wat die vordering van beginners onnodig vertraag en daarom moet voldoende aandag aan beide die begrip en korrekte uitvoer daarvan gegee word.

Basiese embouchure vorming kan noual aandag geniet. Leerlinge moet dit veral vermy om met 'n "tight, squitty embouchure" (Grubb 1993:32) te leer speel, of om 'n sogenaamde stywe glimlag-embouchure, wat die lippe wegtrek van die lipplaat, aan te

⁵³ Hoofstuk vier bevat 'n kort beskouing van die invloed van die moedertaal van die speler op die plek waar die tong raak wanneer 'n noot met tongslag begin word.

⁵⁴ Verwys na hoofstuk vier vir 'n meer volledige bespreking van artikulasie vir beginnerleerlinge.

leer. "If it is tight like smiling, then there will be no flexibility and so no control" (Southworth 1993:30). Hierteenoor stel Galway (1982:88) voor dat die nuwe speler sy lippe strek sodat hulle in lyn of parallel met mekaar is, en heeltemal aanmekaar raak behalwe vir 'n baie klein opening in die middel. Die leerling moet ook leer om die lippe te sentreer en om die lipplaat ferm, maar nie te styf nie, teen die lippe te hou.

Nuttige oefeninge om die regte embouchure aan te leer kan ook sonder die fluit gedoen word. Hiervoor kan die voorvinger as plaasvervanger vir die mondstuk gebruik word - die regtervooringer kan onder die onderlip geplaas word terwyl die leerling probeer om dit op 'n ontspanne manier oor die vinger te strek. Die bolip moet ferm bly maar "[...] very slightly stretch your bottom lip at each end [...]" (Soldan 1986:5). Die nuwe speler moet dus in essensie leer om die onderlip ontspanne en gestrek te hou terwyl die bolip ferm op die onderlip druk. Die kante van die onderlip moet so veel moontlik vorentoe gestoot word om 'n sogenaamde 'glimlag' embouchure te verhoed. Demonstrasies om hierdie proses aan te help is op hierdie stadium handig. Die leerling moet egter glad nie aangemoedig word om die onderwyser se embouchure presies te probeer naboots nie, maar om binne die parameters van korrekte embouchurevorming mettertyd sy eie te vind.

Afhangende van die vorm van die leerling se lippe moet die mondopening sover moontlik in die middel van die leerling se lippe en so klein as moontlik wees⁵⁵. Die grootte van die opening in die lipplaat moet ook in hierdie leseenheid duidelik aangedui word: "The lip plate of the flute should fit against the chin so that the lower lip rests on the lip plate and covers approximately 1/3 of the embouchure hole" (Goll-Wilson en Debost 1997:9).

Die praktyk om die mondopening van die lipplaat ten volle met die mond te bedek en daarna die lipplaat uit te rol word nie aanbeveel nie omdat dit dikwels tot gevolg het dat die lipplaat te hoog is op die ken. Volgens Putnik (1970:22) word die korrekte plasing van die lipplaat opening bereik: "[...] by placing its near edge on the edge of the lower lip: the fine line formed by the lower edge of the red, fleshy part of the lip."

'n Nuttige hulpmiddel vir die korrekte embouchure vorming sowel as die grootte van die embouchure opening is die tegniek wat deur die Suzuki skool vir fluitonderrig gebruik

⁵⁵ Embouchurevorming word hier baie kortliks hanteer - verwys na hoofstuk vier vir 'n meer volledige bespreking.

word, naamlik om ryskorrels op 'n vel waspapier wat ongeveer twee meter weg van die leerling op die grond lê, te spoeg. Hierdie tegniek leer, volgens die Suzuki fluitonderwysers, aan die kinders die korrekte plasing van die tong en veral die regte vorm en posisie van die embouchure⁵⁶.

Debost stel 'n ander benadering voor, naamlik: "Allow the tip of the tongue to show before the air is blown, then pull back as to spit out a particle. This automatically vents the small aperture that directs the air brush, and it helps form the half-smile necessary for a proper direction" (Debost 1993:2). Hierdie beskrywing stem ooreen met die sogenaamde rys-spoeg tegniek wat deur die Suzuki-skool gebruik word om die klank te vorm en, volgens Debost, is hierdie metode dan ook effektief "[...] to form the tone" (1993:2). Eie ondervinding het gewys dat die blote nabootsing van hierdie rys-spoeg tegniek al effektief is om die nuwe speler te help met sy embouchurevorming. Later, wanneer die note van die tweede register aangeleer word, kan hierdie tegniek weer gebruik word, met die verskil dat die ryskorrels nou verder van die speler se voete moet land.

Hierdie leseenhed kan, na die oordeel van die onderwyser, oor meer as een lesperiode versprei word. Wanneer die onderwyser meen dat die beginsels soos in die tutor uiteengesit nog nie behoorlik vasgelê is nie, sal dit die leerling op die lang duur bevoordeel om meer as een leseenhedperiode hierop te spandeer.

7.2 Leseenhed twee

Nadat die inleidende leseenhed oor embouchure, toonproduksie en artikulasie bevredigend afgehandel is, kan die onderwyser aan die nuwe speler demonstreer hoe om die drie dele van die fluit, naamlik die mondstuk, middelstuk en voetstuk, inmekaar te sit. Dit is belangrik dat die leerling in hierdie leseenhed onder andere moet leer⁵⁷:

- Om nie die klepmeganisme te beskadig deur hard op die kleppe te druk wanneer die dele inmekaar geskuif word nie, maar om die buisgedeelte van die middelstuk

⁵⁶ "It is a technique that Toshio Takahashi came up with and is a great way to make embouchure more tangible" (Lee 1998:1).

⁵⁷ Verwys na hoofstuk vyf vir 'n meer volledige uiteensetting van die versorging van die fluit.

as greep te gebruik: "The only criteria for a good procedure is that no pressure is put on rods, plates or keys during the process [of assembly]" (Westphal 1974:83);

- Dat die lasplekke met sagte draaibewegings oormekaar geskuif word en hoegenaamd nie geforseer word nie;
- Dat die fluit, wanneer dit neergesit word, nooit op die kleppe moet lê nie, maar altyd met die kleplose deel van die buis na onder geplaas word. Die rede hiervoor is dat dit sal voorkom dat vog wat binne-in die fluit gekondenseer het op die kleppe sal drup en sodoende die kussinkies beskadig. Die ideaal is egter dat die fluit selde neergesit word maar dat dit uitmekaar gehaal, skoongemaak en in die fluitkassie gebêre word sodat die kans dat dit kan val geminimaliseer word. Die leerling moet ook leer dat 'n fluit nooit op die lip van 'n staander of op 'n bed gelaat word nie;
- Hoe om die mondstuk en voetstuk in lyn met die middelstuk te stel. Die aanvanklike posisie vir die mondstuk is presies in lyn met die boonste drie kleppe op die middelstuk, en die voetstuk moet so ingedraai word dat die klein knop langs die Emol klep ongeveer in die middel van die D klep is. "The most common mistake which inexperienced flute students make is to align the rod on the foot joint with the rod on the middle joint" (Westphal 1974:84).

Volgens Putnik (1970:6) is dit baie belangrik om ter aanvang van fluitstudies voldoende aandag aan die korrekte belyning van die fluit wanneer dit aanmekaargesit word, te gee: "Innocent errors can seriously hamper a student's development of both sound and technique".

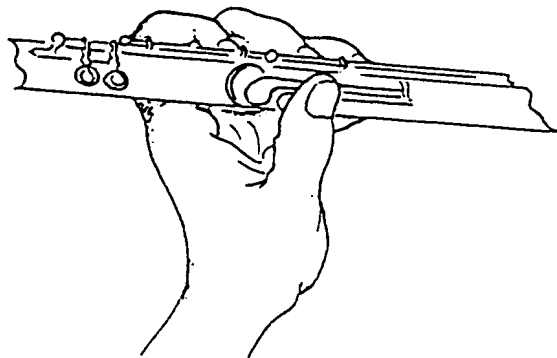
Afwykinge van die belyning van mondstuk en middelstuk kan by meer gevorderde studente oorweeg word wanneer die individuele embouchure posisies in ag geneem word, of wanneer die lengte van die speler se regterhand pinkie 'n verstelling van die voetstuk noodsaak, maar vir die beginner is dit noodsaaklik, ter wille van toonproduksie en gemaklike handposisie, om die fluit telkens akkuraat te belyn. "A good alignment affects not only the sound but also the fingers" (Debost 1996:4). Putnik (1970:6) is verder ook van mening dat 'n onakkurate belyning hoofsaaklik 'n onnatuurlike en ongemaklike handposisie tot gevolg sal hê.

Hierna word die korrekte vinger-en handposisies gedemonstreer. "The single most important aspect of the first lessons is learning to hold the flute because it soon

becomes an ingrained habit, either good or bad" (Goll-Wilson en Debost 1997:8).

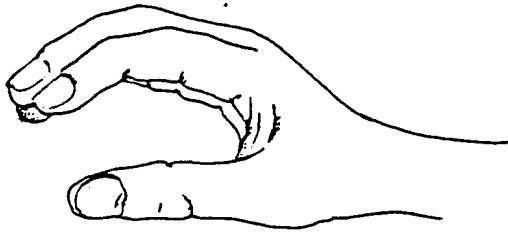
Geduld moet hier deur die onderwyser aan die dag gelê word totdat die leerling 'n gemaklike posisie gevind het: "Persevere until they can reliably hold the flute correctly and understand how the flute is balanced, with particular attention to a tension free left hand" (Grubb 1993:31). Verstellings aan die handposisies moet deurlopend in verdere leseenheidse aangebring word totdat bevredigende resultate bereik is: "[H]and position must be continually checked until the best position for that particular player is established" (Westphal 1974:91).

Wat die linkerhand betref, beteken dit dat die vingers so ver moontlik gerond en in die middel van die kleppe moet wees. Om dit te bereik kan die gewrig van die linkerhand taamlik gekrom word - sodoende word die gewrig van die fluit in die palm van die linkerhand gedra. Debost (1993:4) stel 'n eenvoudige en effektiewe metode voor: "For the left hand position pinch your right ear with your left hand. Note how the wrist is aligned and play the same way."



Uit Hunt 1979:15.

Vir die regterhand geld ander riglyne en die gewrig moet juis *nie* gekrom onder die fluit wees nie: "For the right hand position try to pick up a book lying flat on a high shelf. Note how the wrist is aligned with the fingers; they are almost flat and the thumb is positioned somewhere opposite the forefinger and the middle finger." (Debost 1993:4). Wanneer 'n nuwe speler die gewrig gebruik om die fluit te stabiliseer, kan die regterhand se duim te ver onder die fluit uitsteek, wat op sy beurt die fluit te ver na binne kan laat draai en ook die vrye beweging van die regterhand se vingers belemmer.



Uit Hunt 1979:15.

Wat die vingerposisies betref, is die volgende aspekte belangrik:

- Die vingers van die regterhand moet gekrom en naby aan die kleppe bly wanneer hulle nie gebruik word om te speel nie. Bewegings moet klein gehou word. Beginners is veral geneig om die middel en ringvinger van veral die regterhand en die pinkie van die linkerhand styf in die lug te hou;
- Die linkerhand se pinkie moet onder geen omstandighede onder die G# klep teen die buis van die fluit aandruk nie;
- Die regterhand se pinkie moet nie so hard afdruk dat die kneukel omhoog buig nie;
- Die linkerhand se eerste vinger word dikwels by beginners te hard op die klep afgedruk om die greep op die fluit te verstewig, wat dit moeiliker maak om hierdie vinger op te lig vir die drie note wat sonder hierdie klep gespeel moet word, naamlik C#2, D2 en D#2. "If fingers are relaxed they move, if there is any tension, they don't!" (Southworth 1993:30);
- Die arms moet stabiel bly, veral wanneer heelwat vingers gelyktydig moet lig.

"There is great controversy about which is the 'best' note for a beginner to start with. [...] In general a note in the lower or middle octaves is the most easily accessible[...]" (Galway 1982:90). Die eerste noot wat aangeleer word in hierdie tutor, soos ook in heelwat ander fluit tutors wat beskikbaar is, is B1, met ander woorde die eerste B bokant middel C. Die rede hiervoor is dat die toonproduksie van hierdie noot, vanweë die relatief kort buislengte en gevolglike lae lugweerstand binne die buis, allerweë as

betreklik maklik beskou word. Wye (1985a:7) beskryf B1 as:"[...] the easiest note on the flute because (a) the shorter the tube the easier the notes are to play and (b) both finger and thumb are holding the flute firmly [...]."

Heelwat tyd, indien nie die hele leseenhedperiode nie, kan aan die kultivering van 'n bevredigende beginnerstoon op B1 spandeer word: "At worst, endeavouring to produce B in a satisfactory manner could constitute the rest of the lesson." (Grubb 1993:31). Die rede hiervoor is dat die grondslag terselfdertyd gelê word vir die toonproduksie van A1 en G1, wat ook in leseenhed twee aangeleer word⁵⁸, asook G# en A# wat in die volgende twee leseenhede aangeleer word. Die leerling moet ontmoedig word om te hard te blaas of die toon te forseer. "If a student blows too hard or forces the sound, the tone will be loud and rough." (Goll-Wilson en Debost 1997:10).

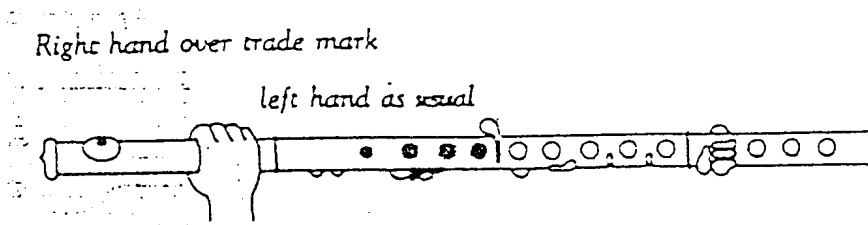
Galway (1982:90) skryf dat die kwaliteit van hierdie eerste noot wat geblaas word gefokus, helder en nie te winderig moet wees nie. Om dit reg te kry moet die mond- en keelholtes so ontspanne en oop as moontlik wees. Op hierdie wyse dien die bolyf as 'n soort klankversterkings meganisme. Wanneer hierdie noot met 'n bevredigende toon gespeel kan word, word die volgende twee note, naamlik A1 en G1 aangeleer. Egalige toonbeheer is 'n belangrike doelwit vir hierdie eerste note: "Your first lesson in control is playing these [...] notes with as nearly as possible the same quality of sound." (Galway 1982:91).

Op hierdie stadium kan 'n konsep wat deur Debost (1993:2) bekendgestel is deur die onderwyser gebruik word, naamlik die konsep van sy sogenaamde "crossovers". Vir hierdie doel word net die mondstuk en middelstuk gebruik en die voetstuk word later bygevoeg.

Hierdie "crossovers" word in die woorde van George (1998b:1) verduidelik: "Finger a "G" with your left hand. Take your right hand, palm down and place it on the name plate or barrel of your flute - i.e. above the "c" trill keys rather close to your head. Don't let your right hand touch the head joint as it will dampen your sound. Since your right hand is crossing over the left hand - thus "crossovers". You may play notes in the low octave, the second octave and harmonics from the low fingerings. The first pages of

⁵⁸ 'n Meer volledige verduideliking van die proses van klankvorming asook die aanleer van 'n goeie embouchure en artikulasietegniek is in hoofstuk vier hanteer.

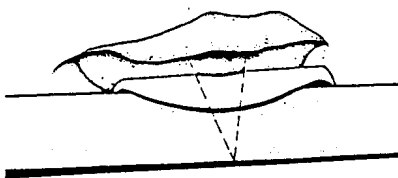
many beginning books may be played this way." Volgens George is hierdie metode ook effektief om te keer dat die nuwe speler sy linkerskouer wil oplig, soos dit die geval met heelwat nuwe leerlinge is.



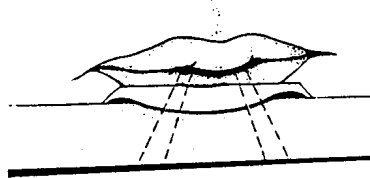
Uit Debost 1993a:2.

Nog 'n nuttige hulpmiddel vir toonontwikkeling en embouchure vorming is om die vorm van die wasem op die lipplaat te kontroleer⁵⁹. Dit word gedoen deur die lipplaat silwerskoon te poets en dan 'n waarneming ten opsigte van die wasemneerslag op die lipplaat te maak. Die ideaal is dat die wasem in die vorm van 'n driehoek gevorm word waarvan die punt van die driehoek die verste van die opening af moet lê.

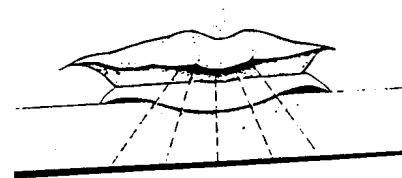
Appropriate vapor trail



Split or dual vapor trail



Diffuse vapor trail



Uit Jones en Delzell 1993:17.

Aanduidings ten opsigte van asemhalingsplekke word vanaf leseenhed twee verskaf. Die rede hiervoor is drieledig van aard:

⁵⁹ Verwys na hoofstuk drie vir 'n meer volledige bespreking van die vorm van die wasem op die lipplaat en moontlike probleme wat op hierdie wyse geïdentifiseer kan word.

- Duidelike leiding moet aanvanklik gegee word ten opsigte van goeie plekke vir musikaal-verantwoordbare asembreuke sodat die speler mettertyd self sodanige asembreuke kan bepaal ;
- Die leerling moet daaraan gewoond raak om van heel vroeg af op vasgestelde plekke asem te haal en nie net bloot wanneer sy asem opraak nie. Die musikale inhoud moet dus asembreuke bepaal en nie die beperkte lengte van die speler se asemteug nie;
- Die nuwe speler moet aan 'n nuwe asemhalingstegniek, wat ander eise aan die speler stel as die normale asemhalingstegniek, blootgestel word. Die leerling moet dus van vroeg af leer om vingers, tong en asembreuke te koördineer.

Aan die einde van elke oefening word die speler aangeraai om 'n kort ruspouse te neem voordat die volgende oefening aangedurf word. Die rede hiervoor is dat 'n fluitlerling aanvanklik gou duiselig raak omdat 'n nuwe speler aanvanklik nog nie gewoond is daaraan om soveel lug op 'n keer in te neem nie.

Nog 'n aspek van fluittegniek wat van so vroeg af moontlik, en in hierdie geval leseenhede twee van die tutor, aangeleer moet word is die dissipline om akkuraat te leer artikuleer. In hierdie verband word bedoel dat die leerling bindbogies, note met tongslag, staccato, mezzo-staccato en ander dergelike aanduidings akkuraat moet leer lees en weergee. Eie ondervinding het gewys dat selfs meer gevorderde leerlinge hierdie area verwaarloos. Daarom begin die voorgestelde tutor vanaf die tweede leseenhede met twee artikulasie-tipes, naamlik:

- Note met tongslag (die sogenaamde legato tonslag); en
- Gebinde note.

Die ritmiese raamwerk word in die eerste paar leseenhede taamlik eenvoudig gehou sodat die leerling die maksimum tyd aan toonontwikkeling tesame met korrekte artikulasie en asemhaling kan spandeer. Duette saam met die onderwyser word egter verskaf sodat die eenvoudige fluitmelodieë interessant gespeel kan word en die leerling met 'n ervaring van sukses gemotiveer kan word.

7.3 Leseenheid drie

Omdat G# en Bmol binne die omvang van G1 tot B1 wat in leseenhede twee aangeleer is, lê, word hierdie twee note in leseenhede drie en vier aangeleer voordat die note F1 en E1, of C2, D2 en Emol2 in die tweede register aangeleer word⁶⁰. Die aanleer van al die chromatiese note tussen G en B gee ook aan die leerling die geleentheid om interessante stukkies en oefeninge te speel binne 'n betreklike klein toonumfang.

Wanneer die speler 'n bevredigende toon op hierdie fondamentnote kan produseer verskaf dit dan ook die basis vir die omliggende note, asook vir die middelregisternote wat vanaf leseenhede sewe aangeleer word. Die leerling moet dus aangemoedig word om aan te hou rys spoeg, soos in die eerste leseenhede uiteengesit, totdat die vorming van 'n bevredigende embouchure en die korrekte plasing van die tong aangeleer is.

In leseenhede drie word net een nuwe noot aangeleer, naamlik G#1.

Die motivering vir die aanleer van net een nuwe noot is gemik op maksimale ontwikkeling van toon, en ten einde hierdie doelwit te bereik word daar nie buite die omvang van G1 tot B1 beweeg voordat hierdie doelwit bevredigend bereik is nie.

Dit is belangrik dat die onderwyser baie geduld in hierdie stadium aan die dag sal lê om die leerling te lei tot 'n bevredigende toonkwaliteit, omdat dit die grondslag lê vir toekomstige toonontwikkeling. Dit is ook belangrik dat 'n ideale toonpersepsie nou al by die leerling vasgelê moet word sodat hy mettertyd in staat gestel word om die gehalte van sy eie toonkwaliteit te beoordeel en, onder leiding van sy onderwyser, te ontwikkel. Belangrike hulpmiddels in hierdie verband is die klankvoorbeelde van die onderwyser se eie spel, asook die voorspeel van goeie opnames en bywoon van uitvoerings.

Hierdie leseenhede bevat kort stukkies in drie- en vierslagmaat, sowal as ritmes wat kwartnote en rustekens in ietwat meer ingewikkelde ritmes as leseenhede twee kombineer sodat die karakter van die beginneroefeninge nie gestereotipeer word nie.

⁶⁰ Die note D2 en D#2 word deur die skrywer van hierdie verhandeling eerder as deel van die oorgang tussen die eerste en tweede register as volwaardige tweede registernote beskou. Die rede hiervoor is dat hierdie twee note op die noduspunte van die buislengte 'belug' word, terwyl die note vanaf E2 deur middel van 'n verandering van embouchure vorm en grootte bewerkstellig word. Na die mening van die skrywer begin die tweede register dus eers op E2.

Met ander woorde die leerling moet nie gewoon raak daaraan om net nootwaardes van halfnoot in vierslagmaat te speel nie.

Die kort drieslagmaatstukkies wil verder ook aan die nuwe speler leer om vinnig, effektief en geruisloos asem te haal. Dit word bereik deur die nuwe speler na die korter noot (kwartnoot) in plaas van na die langer noot (halfnoot) te laat asem haal.

The image shows two musical staves in 3/4 time. The top staff contains a sequence of notes: a quarter note (G4), a quarter note (A4), a quarter note (B4), a quarter note (C5), a quarter note (B4), a quarter note (A4), a quarter note (G4), and a quarter note (F#4). There are slurs under the first three notes and the last three notes. Above the first and fifth notes are '(v)', and above the second and fourth notes are 'v'. The bottom staff contains a similar sequence: a quarter note (F#4), a quarter note (G4), a quarter note (A4), a quarter note (B4), a quarter note (A4), a quarter note (G4), a quarter note (F#4), and a quarter note (F#4). There are slurs under the first three notes and the last three notes. Above the first and fifth notes are '(v)', and above the second and fourth notes are 'v'. The bottom staff is labeled '(Begeleiding)' at the end.

Die onderwyser moet voortdurend kontroleer dat die leerling nie die fluit te veel na binne draai nie, omdat dit die kwaliteit van die klank sowel as die intonasie nadelig sal beïnvloed. Die ideaal is dat die onderlip net sowat 'n derde tot 'n kwart van die lipplaatopening bedek. Die belyning van die kleppe moet ook voortdurende aandag kry sodat goeie gewoontes ten opsigte van korrekte handposisies van vroeg af gevestig word - een manier om dit te kontroleer is om seker te maak dat die kleppe parallel met die dak of vloer is.

Die grootte van die opening tussen die lippe moet ook noual gekontroleer word om moontlike probleme later uit te skakel - 'n algemene fout in hierdie verband is 'n lipopening wat te groot is en gewoonlik lei tot 'n asemrige toon wat ongefokus is en 'n onvermoë om meer as twee of drie note in een asem te kan speel. "When a player makes a good sound it is often impossible to see the blow-hole and the lip-gap." (Soldan 1986:13).

Die rigting waarin die lugstroom gestuur word is ook medebepalend ten opsigte van die kwaliteit van die toon - lug wat te hoog oor die embouchure opening gestuur word, lei ook tot 'n blaserige toon. 'n Koeldrankstrooitjie kan gebruik word om die rigting van die lugstroom te demonstreer.

Eenvoudige begeleidings vir sommige stukkie sowel as duette vir leerling en onderwyser word in hierdie leseenheid, en van nou af vir bykans elke leseenheid,

verskaf, en die doelwit hiermee is om die nuwe speler van so vroeg as moontlik die genot van gesamentlike musisering te laat ervaar. Wanneer die oefeninge met begeleiding gespeel word, klink die eenvoudige stukkies gewoonlik heeltemal anders as wanneer hy dit tuis alleen oefen, en om hierdie rede kan die vlak van genot en dus die vlak van motivering heelwat verhoog.

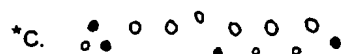
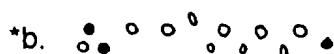
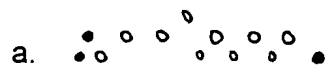
Daar word in leseenhede drie ook 'n begin gemaak met die inoefen van eenvoudige vingeroefeninge, onder andere G# - A, sodat die leerling die aksie van drie vingers wat gelyktydig moet beweeg kan leer. Op hierdie manier word daar somer ook van vroeg af 'n roetine van daaglikse tegniese ontwikkeling vasgelê.



7.4 Leseenhede vier

In hierdie leseenhede word twee nuwe note aangeleer naamlik Bm¹ en C². Die toonomvang is dus nog betreklik klein - G¹ tot C². Heelwat tyd kan aan toonontwikkeling by die lang note aan die begin spandeer word omdat dit 'n goeie grondslag lê vir die aanleer van nuwe toonvaardighede later.

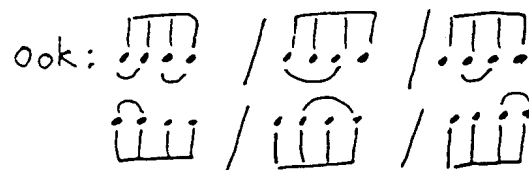
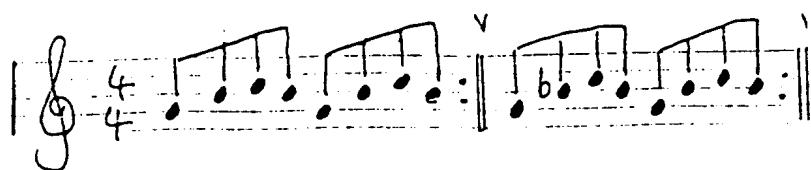
Die leerling moet in die geval van Bm¹ geleer word om ten minste twee van die drie vingersettings te gebruik - alle oefeninge wat 'n Bm¹ bevat moet dus met twee vingersettings geoefen word sodat die leerling ewe tuis is met beide. Die drie beskikbare vingersettings word hieronder verskaf en die leerling kan 'n keuse uitoefen tussen die twee wat met 'n * gemerk is, afhangende van die gemak waarmee dit gespeel kan word:



Die onderwyser moet, veral in die geval van C2, seker maak dat die fluit gebalanseerd is in die leerling se hande omdat die meeste vingers vir hierdie noot weg van die kleppe gelig is en dus nie bykomend gebruik kan word om stabiliteit te verskaf nie.

Die leerling behoort nou in staat te wees om al die chromatiese note vanaf G1 tot C2 met 'n taamlik bevredigende toongehalte te kan speel, en daarom word heelwat nuwe ritmepatrone, chromatiek en vingertegniese oefeninge in hierdie leseenhede ingesluit. Die beginsel wat tot hier gevolg word is een wat die toonomvang aanvanklik beperk, maar binne hierdie redelike klein toonomvang die geleentheid gebruik om die leerling se artikulasietegniek, toonbeheer, begrip van verskillende ritmes, asembeheer en vingervaardigheid te ontwikkel. Juis omdat daar in hierdie geval gewerk word met 'n ouer leerling, wat reeds die basiese musiekteoretiese beginsels onder die knie het, kan die geleentheid benut word om meer gevorderde musikale beginsels binne 'n beperkte toonomvang vas te lê. Daarom word daar van nou af progressief al meer in verskillende toonsoorte gewerk, in die geval van hierdie leseenhede die toonsoorte van G majeur en F majeur.

Die oefeninge onder die afdeling vir tegniek moet oor die algemeen nie net as vingervaardigheidsoefeninge beskou word nie, maar ook as toonoefeninge sowel as artikulasieoefeninge. Daarom moet die voorstelle vir artikulasiepatrone nougeset ingeoefen word sonder dat toonbeheer ingeboet word.



7.5 Leseenhede vyf

In hierdie leseenhede word die toonomvang na onder uitgebrei met F#1 en F1 as nuwe note. Hier moet die onderwyser seker maak dat die korrekte vingers vir F#1

gebruik word, met ander woorde met die regterhand derde vinger⁶¹ en nie met die middelvinger nie.

Leiding word nog steeds ten opsigte van asembreuke verskaf, en daar word van die nuwe speler verwag om nou al heelwat meer note as aan die begin in 'n asem te kan speel. Daaglikse asemhalingsoefeninge is daarom baie belangrik, asook die gereelde oefening van lang note om, onder andere, longkapasiteit uit te brei.

Hierdie leseenhede bevat, soos die vorige leseenhede, ook kort begeleide stukkie sowel as 'n duet wat saam met 'n gevorderde leerling of die onderwyser uitgevoer kan word. Beide hierdie saamspeel-geleenthede dra by tot die genot van musiekskepping en die ontwikkeling van 'n ideale toonkonsep by die leerling omdat die nuwe speler op hierdie manier sy eie toonkwaliteit met 'n ander, meer gevorderde speler s'n kan vergelyk. Duette is ook, volgens Garner (soos aangehaal deur Goll-Wilson 1996:10), belangrike hulpmiddels vir die verbetering van intonasie, ritme en toonkwaliteit. 'n Verdere stap om ritme en toonkwaliteit, sowel as selfvertroue, te ontwikkel word geneem waneer die leerling geleentheid kry om sy eie kort stukkie te skryf en te speel.

Die grondslag vir die aanpak van toonlere word in die afdeling vir tegniekontwikkeling gelê, en van die leerling word verwag om heelwat vingeroefeninge in F majeur binne die beperkte omvang met verskillende artikulasies baas te raak.

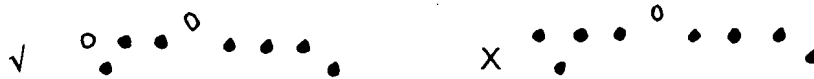
7.6 Leseenhede ses

In leseenhede ses leer die nuwe speler drie nuwe note aan, naamlik C#2/Dmol2, D2 en D#2/Emol2.

Hierdie laaste twee note word dikwels met verkeerde vingersettings aangeleer, naamlik sonder dat die linkerhand se eerste vinger vir beide note van die kleppe lig, en beide leerling en onderwyser kan frustrasie ervaar waneer hierdie fout later reggestel moet word. "Insist on accurate fingerings at all times. Be thorough: nag. Do not be afraid to

⁶¹Wanneer daar na die fluit verwys word, word die wysvinger as die eerste, middelvinger as die tweede, ringvinger as die derde en pinkie as die vierde vinger benoem. Let daarop dat dit verskil van die benoemingswyse vir klavier.

criticize for fear of daunting their spirit. They are paying you to get it right!" (Grubb 1993:32).



Wat die embouchure betref, moet die leerling leer om met 'n kleiner opening vir die drie nuwe note te speel en om die lugstroom akkuraat te fokus. Die leerling moet nie die fluit na binne te draai in 'n poging om die toonproduksie te vergemaklik nie.

Die suiwer oorgang tussen Bm_{ol}1, B1 of C2 na D2 verskaf dikwels probleme juis omdat die eerste drie note min vingers en D2 feitlik al die vingers van beide hande op die kleppe moet hê. Die derde oefening wil hierdie vingertegniese probleem aanspreek en daarom moet daar sorg gedra word dat die vingers heeltemal gelyk wissel tussen D2 en B1, en ook tussen D2 en C2. Probleme in hierdie opsig kan baie verminder word wanneer die leerling leer om die vingers te ontspan, gerond en naby die kleppe te hou en nie so hard op die kleppe te druk dat die wit gedeelte van die vingernaels deurslaan nie.

Die oorgang na D2 word verder ook vergemaklik wanneer die fluit korrek vasgehou en gebalanseer word: "Check that the flute is held properly, well-balanced and without tension. When moving to C# the flute should not tip but remain static." (Grubb 1993:33).

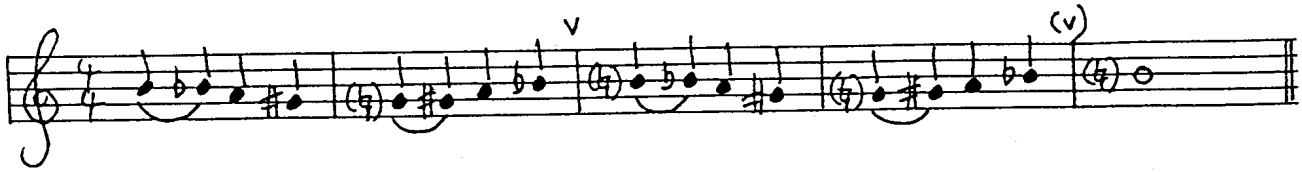
'n Nuwe element, naamlik transponering, word in hierdie leseenhed ingelei. Hiermee wil die skrywer 'n paar doelwitte bereik, naamlik:

- Die ontwikkeling van gehoorvaardighede;
- Die versterking van selfvertroue by die leerling;
- Die versterking van eenwording met die fluit; en
- Die vestiging van 'n toonaardbegrip.

Die omvang wat tot die leerling se beskikking is, is op hierdie stadium al die note vanaf F1 tot Em_{ol}2:

Hierdie omvang word in die afdeling vir tegniese ontwikkeling ontgin met die inoefening van 'n chromatiese patroon. Sodoende begin die voorbereiding vir die aanleer van 'n

chromatiese toonleer al baie vroeg. Die kombinasie van vingervaardigheid en spesifieke artikulasie aanduidings wil poog om 'n dissipline van akkurate spel te kweek wat ook neerslag kan vind in latere voordraggewoontes.



Die onderwyser kan, na eie oordeel, eenvoudige stukke aanvullend tot die stukke in enige leseenhed byvoeg.

7.7 Leseenhed sewe

Die nuwe note in hierdie leseenhed brei die toonumfang na onder uit met die byvoeging van E1, Emol1 en D1. Aan die einde van hierdie eenheid is die hele omvang tussen D1 en Emol2, wat in hierdie tutor as fondament vir toonontwikkeling gebruik word, aangeleer. Om as fondament te dien, moet die onderwyser dus seker maak dat die toonkwaliteit op hierdie stadium 'n bevredigende standaard bereik het. Aspekte soos vinger- en handposisies, embouchurevorming en fluitbelyning moet deurlopende aandag kry omdat dit, tesame met 'n bevredigende kwaliteit van toon in die lae register, as voorbereiding dien vir die tweede register vanaf E2 wat in leseenhed agt volg.

Die eerste oefening is gebaseer op die toonoefeninge van Moyse se *De La Sonorité* (1934:6) en Wye se *Practice Book for the Flute* volume een (1985a:7). Hierdie metode van toonontwikkeling is nie beperk tot hierdie leseenhed nie en kan deel word van die leerling se daaglikse toonoefeninge.



ens.

Die voordragstukkies wat verskaf word het meestal 'n begeleiding beskikbaar of word in die vorm van 'n duet verskaf. 'n Hoë premie word op samespel met 'n ander instrument geplaas omdat eie ondervinding geleer het dat dit die vlak van genot by die nuwe speler verhoog. Wanneer die leerling die leerproses geniet, word die motivering vir 'n gereelde oefenroetine ook makliker in stand gehou, wat op sy beurt tot beter vordering lei. Die leerling se leesvermoë word verder ook chromaties ontwikkel in 'n stukkie soos nommer 3, wat 'n noot soos Cm1 bevat.



Fraseboë word in al drie die kort voordragstukkies gebruik. Die rede hiervoor is om die speler te laat verstaan dat:

- Musiek uit langer eenhede, naamlik musikale sinne of frases, saamgestel is;
- Dat die frases nie tot 'n einde moet kom telkens wanneer 'n asembreuk geneem word nie; en dat
- Asembreuke op musikaal-verantwoordelike plekke binne-in 'n frase geneem kan word.

Duidelike leiding van die onderwyser is in hierdie verband baie belangrik sodat die leerling die onderskeid tussen frase-eindes en asembreuke binne die loop van 'n frase kan verstaan.

Die konsep van improvisasie word ingelei wanneer die leerling later in die leseenhed gevra word om op 'n kort twee-maat ostinato patroon te improviseer - hierdie patroon kan alternatiewelik deur 'n fluitspeler of pianis gespeel word. Alhoewel die praktyk van improvisasie aanvanklik vir die nuwe speler vreemd mag voel, word dit in hierdie tutor gebruik om selfvertroue en 'n sin vir melodie en harmonie te ontwikkel. Dit is ook bevorderlik vir die ontwikkeling van koördinasie tussen die innerlike oor en vingers, en

die leerling kan die fluit op 'n ander vlak leer ken as wanneer hy voortdurend gevra word om bloot die geskrewe note weer te gee.

Die gegewe ostinaat patroon is vir hierdie doel baie kort met 'n eenvoudige harmoniese basis, naamlik I - V - I in G majeur.

Die leerling kan, afhange van individuele vermoëns, stap vir stap gelei word om improvisasie te benader. Hierdie improvisasie kan byvoorbeeld eers net die tonika note van elke akkoord bevat sodat die harmoniese basis ervaar en gehoor kan word. Byvoorbeeld:



Hierna kan die patroon effens uitgebrei word na:



Met gereelde blootstelling aan improvisasie kan die leerling van vroeg af gelei word om met selfvertroue te improviseer. Min spelers is in staat om iets ander as die note op 'n partituur weer te gee, en die skrywer wil graag selfvertroue deur middel van improvisatoriese vermoëns van vroeg af by beginners kultiveer.

Die vingertegniese oefeninge konsentreer in hierdie leseenheid op die koördinasie tussen die linker- en regterhand (byvoorbeeld Amol - Emol), sowel as legato oorgange tussen die twee gebinde note. Verder word die chromatiese oefeninge van die vorige leseenheid in 'n nuwe ritmiese en melodiese patroon aangebied. Die beginsel van transponering word ook gebruik wanneer die notepatroon in E mineur (nommer 11) na E majeur getransponeer moet word, en beide patrone geld terselfdertyd as voorbereiding vir die aanleer van die toonlere later.

In hierdie leseenheid word 'n begin gemaak met die formele aanleer van toonlere en die eerste toonleer wat gespeel word is D harmoniese mineur met die gepaardgaande arpeggio. Hierdie toonleer word met 'n spesifieke maatslag aangebied sodat dit die speler help om 'n vaste ritmiese basis te behou. Die doel by die aanleer van toonlere is tweeledig van aard:

- Vingerpatrone tesame met 'n begrip van toonaarde en nootsekwense word van vroeg af gevestig;
- Dit dien as hulpmiddel vir die vestiging van die ontwikkeling van embouchure vorming (Putnik 1970:21).

Om hierdie redes moet toonlere en toonleerpatrone:

- Stadig en met akkurate vingersettings geoefen word;
- Stabiel betreffende ritme en toonbeheer uitgevoer word;
- Met musikaal-verantwoordbare asembleuke geoefen word ter wille van die verbetering van asembleue en bevordering van musikale inhoud; en
- Met goeie toonkwaliteit op elke noot gespeel word (Putnik 1970:21).

Postuur is steeds belangrik en goeie gewoontes moet gedurig ingeskerp word. Leerlinge moet gereeld daarop gewys word dat die elmoë nie moet hang nie, dat die liggaam gebalanseer moet wees, die voete 'n ent uitmekaar met die gewig op elke voet, dat die kop nie te veel na die linkerskouer moet draai nie, en dat die skouers in 'n ontspanne posisie agtertoe en ondertoe moet wees. Leerlinge moet om hierdie redes altyd staan terwyl hulle oefen, met die musiek min of meer op ooghoogte.

7.8 Leseenheid agt

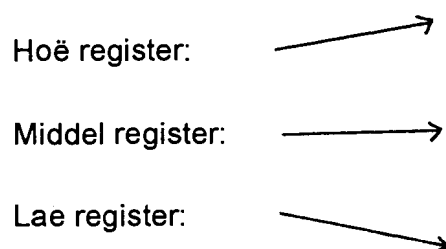
Die bevredigende voltooiing van die vorige sewe leseenheideenhede is belangrik omdat dit die basis verskaf vir die vaslegging van 'n stewige fondament vir die middelregister wat vanaf leseenheid agt aangeleer moet word.

Daar word in hierdie leseenheid net twee note uit die middelregister bygeleer sodat die omvang nie te gou na bo uitgebrei word nie. Sodoende word aan die leerling die maksimum geleentheid gebied om 'n effektiewe embouchure vir die note van die

middelregister aan te leer, en om nie die middelregister te leer forseer nie. Leerlinge moet ook nooit leer dat die hoë note geproduseer word deur harder te blaas nie omdat dit tot foutiewe intonasie en 'n blaserige toon aanleiding gee: "Flutists commonly blow harder when playing a higher octave, resulting in poor intonation and tone quality" (Goll-Wilson en Debost 1997:11).

Heelwat nuwe spelers is geneig om, wanneer daar probleme met toonproduksie van die middelregister ondervind word, die fluit effens na binne te draai sodat meer as 'n derde van die embouchure opening op die lipplaat deur die onderlip bedek word. Dit het tot gevolg dat die intonasie gewoonlik te laag en die toon dof is, en moet so gou moontlik opgemerk en ontmoedig word.

Die onderwyser moet in hierdie leseeneenheid dus seker maak dat die leerling sy embouchure korrek aanpas vir E2 en F2 - heelwat leerlinge is geneig om hierdie note met min of meer dieselfde embouchure as die lae register te wil speel en bloot harder te blaas om die hoër note te kry: "If the note drops to a lower pitch when a student tries to play a high note, this is an indication that he is not changing the direction of the air column." (Goll-Wilson en Debost 1997:10). Die aanpassings in lugrigting word as volg aangedui:



Deurlopende demonstrasies deur die onderwyser is hier baie belangrik sodat die leerling die beweging van die kakebeen en lippe sowel as die aanpassing van beide die lugrigting en grootte van die embouchure opening in die lippe kan sien. "Demonstrate size of necessary jaw movement by slurring octaves [E1 to E2]. Also demonstrate the same octave, wrongly achieved by tipping the flute in, therefore covering the mouth hole too much and producing an awful flat middle register" (Grubb 1993:32).

Die vermeerdering in lugspoed om die middelregisternote te bewerk moet effektief aan die leerling verduidelik word. "It is common for young flutists to play without enough air velocity" (Goll-Wilson en Debost 1997:10). Om die konsep van vinniger lugspoed te

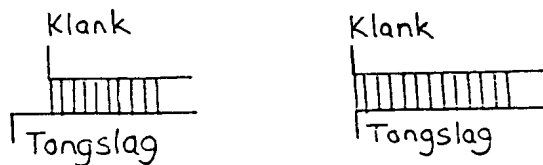
verstaan, kan die leerling gevra word om byvoorbeeld 'n stukkie papier teen die muur vas te blaas.

Staccato's word vir die eerste keer in hierdie leseeenhed gebruik, eers in 'n kort voorbereidende oefening en daarna in 'n begeleide stuk. Die leerling het dus nou drie artikulasietipes tot sy beskikking:

- Note wat met tongslag gespeel word (legato tongslag);
- Note wat gebind word (legato); en
- Staccato note.

Die beginsel van staccato moet duidelik maar eenvoudig aan die nuwe speler verduidelik word. In die woorde van Wye (1985b:10): "Tongue forward. Try to obtain a clear sound. Aim for a neat clean start."⁶²

Een voorvereiste vir sodanige suiwer staccato note is dat die leerling in staat moet wees om 'n gewone noot so te speel dat die klank en tongslag gelyk begin klink - wanneer die klank na die tongslag klink, kan dit daartoe lei dat 'n staccato net uit tongslag sonder klank bestaan.



Aanduidings vir asembreuke word van nou af al minder verskaf en daar word van die leerling verwag om onder leiding van sy onderwyser self geskikte plekke vir asemhaling te bepaal waar dit nie aangedui is nie. Dit is belangrik dat 'n sin vir frasering nou al ontwikkel word en dat die frasestruktuur die asembreuke help bepaal. Die leerling moet veral begryp dat die frases nie ophou wanneer daar asemgehaal word nie, maar dat 'n frase momentum moet behou ten spyte van 'n asembreuk. Verder

⁶² Verwys na hoofstuk vier vir 'n meer volledige bespreking van tongtegniek en artikulasie.

moet 'n leerling dit vermy om bloot aan die einde van 'n maat 'n asembreuk te neem, ongeag of dit musikaal-verantwoordbaar is of nie.

Vingertegniese oefeninge in al die leseenhede kan, waar moontlik, na ander toonaarde getransponeer word - in hierdie leseenheid kan die patroon wat in A mineur geskryf is byvoorbeeld ook in Bmol majeur, A majeur, G majeur of G mineur geoefen word. Hierdie praktyk kan die begrip van toonaarde en toonsoorttekens by die leerling versterk en ook meehelp om die vlak van konsentrasie te verhoog. Hierdie oefeninge word steeds met verskillende artikulasiepatrone geoefen.

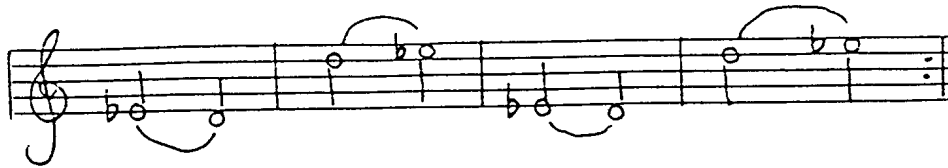


Lipsoepelheidsoefeninge word vir die eerste keer in hierdie leseenheid aangebied sodat die nuwe speler bewus kan word van die aanpassing wat die lippe vir aanliggende note moet maak, veral wanneer hierdie note spronge bevat.



7.9 Leseenhede nege

Die aanvangsoefeninge in hierdie leseenheid is daarop gemik om die korrekte vingersettings vir D2 en Emol2 te vestig. Om hierdie rede word hierdie note in die lae en middelregisters langs mekaar gespeel in nommer 2 sodat die speler die ooreenkoms en verskil in vingersetting kan waarneem en inoefen.



Nadat hierdie aspek deeglik onder die knie gekry is, word twee nuwe note, naamlik F#2 en G2 aangeleer. Wanneer die leerling die vorige twee note (E2 en F2) suksesvol bemeester het, behoort die nuwe note in hierdie leseenhede geen ernstige struikelblokke op te lewer nie solank die leerling onthou om beide die lugspoed en lugrigting aan te pas.

Nuwe note in die middelregister word in hierdie tutor in interalle van halftone uitmekaar geleer omdat die aanpassing van die embouchure dan geleidelik kan plaasvind. Sodoende word die moontlikheid dat die nuwe speler hoë note gaan forseer verminder.

Wat artikulasie betref word nog 'n nuwe styl in hierdie leseenhede ingelei wanneer die leerling 'n staccatonoot aan die einde van 'n bindboog, dus sonder om die tong te gebruik, moet aanleer. Om die onderskeid tussen hierdie twee tipes staccato duidelik te maak, word die oefening by nommer 8 as voorbereiding vir die begeleide stuk van nommer 9 verskaf. Hierdie oefening leun sterk op die koördinasie tussen vingers en tong en moet baie akkuraat afgehandel word.



Die E-F# vingeroefening later in hierdie leseenhede (nommer 17) word vir die koördinering van die ongemaklike regterhand vingerwisseling gedoen, en het ook ten doel om legato-spel in te skerp. Die leerling moet dus nie hier toegelaat word om die tweede noot van die gebinde kwartnootgroep te verkort nie, wat gewoonlik gebeur wanneer die tong te gou na die tande gebring word in voorbereiding op die volgende tongslag.



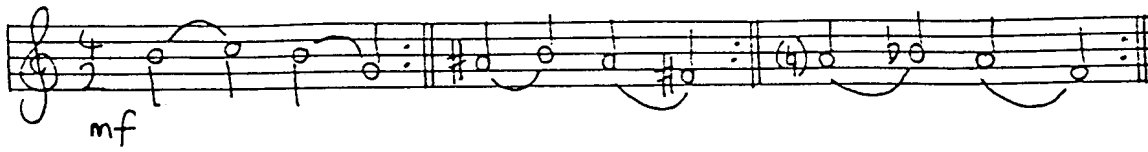
Hierdie leseenhede is heelwat langer as die vorige leseenhede omdat dit die leerling se toonbeheer tussen D1 en G2 wil vestig. Die ankernoot vir hierdie doel is steeds B1, en om daardie rede word heelwat toon oefeninge op hierdie noot begin. Die leerling moet onder leiding van sy onderwyser hierdie noot se toon poleer sodat die ander note hierna vanuit B1 se toongehalte gevorm kan word volgens die beginsels wat deur Moyse in *De La Sonorité* en Wye (1985a) gelê is. Verskeie faktore is hier ter sprake:

- Suiwerheid (minimum asemrigheid);
- Fokus (vir hierdie doel moet die embouchure opening nie te groot wees nie);
- Lugrigting (korrek aangepas vir die betrokke register);
- Toonvolume;
- Lugspoed;
- Intonasie (veral wat C2 en C#2 betref).

7.10 Leseenhede tien

Hierdie leseenhede het ten doel om die omvang vanaf D1 tot G2 te stabiliseer. Twee leseenhede word aan die omvang tussen D1 en G2 afgestaan voordat die tweede helfte van die middelregister aangeleer word sodat die leerling, deur heelwat tyd aan hierdie afdeling af te staan, op sy gemak is met hierdie note.

Die tweede oefening, wat lipsoepelheid en asembeheer inoefen, kan ook na die volgende leseenhede oorgedra word sodat dit later, as opwarmingsoefening, deel van die leerling se daaglikse oefenroetine kan word. Om maksimaal as oefening vir asembeheer te dien moet die leerling aangemoedig word om hierdie oefening baie stadig, met 'n egalige en homogene toon en met vingers naby aan die kleppe, te oefen.



Die volgende groepie toonlere (nommer 3) het ten doel om D melodiese mineur aan te leer, en die metode wat hier gevolg word kan as uitgangspunt vir alle melodiese mineure gebruik word, naamlik:

- Speel eers die tonika majeur (in hierdie geval D majeur) deur;
- Herhaal bogenoemde, maar verlaag die terts;
- Speel nou die verwante majeur, met ander woorde die majeur met die verlaagde terts as aanvangsnoot;
- Voeg stap twee en drie bymekaar.

Later in die leseenheid word E melodiese mineur aangeleer en die leerling kan dieselfde metode wat by nommer 3 gebruik is, volg. Hierna word van die leerling verwag om die harmoniese vorm sonder notasie te leer speel. Die ritme en die omvang word in hierdie weergawe gevarieër sodat die leerling aangemoedig word om toonlere met verskillende nootgroeperings te oefen, asook om die hele omvang van die fluit soos dit op hierdie stadium vir die leerling beskikbaar is, te benut. Verder word die melodiese vorm van die mineur tesame met die harmoniese vorm aangebied omdat baie leerlinge die melodiese mineur eers heelwat later aanleer en sodoende die persepsie ontwikkel dat dit sogenaamd moeiliker as die harmoniese vorm is.

'n Opmerking op hierdie stadium is nodig om daarop te wys dat die praktyk van memorisering van toonlere tans in Suid-Afrikaanse skole gevolg word en die gebruik van sogenaamde toonleerboeke is op die oomblik vreemd aan die onderrig in skole. Die skrywer is van mening dat hierdie metode meer voordele inhou as wanneer van 'n toonleerboek gebruik gemaak word omdat dit van die speler vereis om hierdie patrone so betroubaar in te oefen dat dit outomaties weergegee kan word. Deur van geheue te speel, moet die leerling eerstens 'n duidelike begrip van die toonaard vestig en dan hierdie struktuur in die onderbewuste vlakke van die brein vaslê. Sodoende kan 'n speler in staat gestel word om byvoorbeeld 'n toonleer heelwat vinniger te kan speel as wat die bewussynvlak van die brein dit noot vir noot kan kontroleer. Die proses om

toonlere te memoriseer hou dus in dat patrone wat aan spesifieke toonaarde gekoppel is, outomaties en onbewustelik opgeroep kan word.

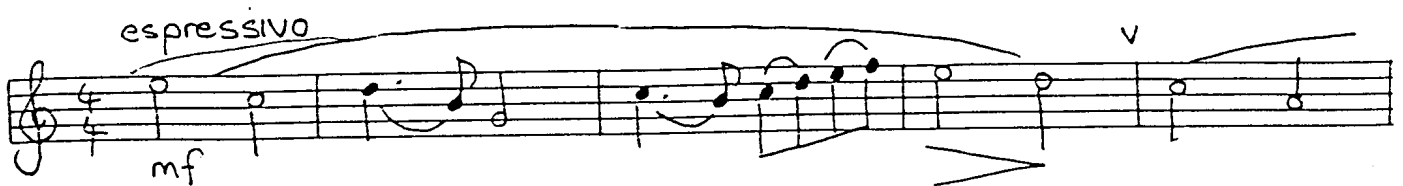
Hierdie vaardigheid is een van die boustene van spel op alle vlakke, hetsy beginner of professionele speler, en waardevol vir bladlees of die voorspel van repertorium.

Oefening nommer 4 is in 'n ligte styl wat die leerling se vingertegniek en artikulasie vaardighede ontgin. Die insluiting van 'n stuk met hierdie karakter is ook daarop gemik om die leerling se motivering en belangstelling te behou – leseenhed dertien bevat byvoorbeeld weer 'n soortgelyke werk.

Vingeroefeninge konsentreer op tweekoot-patrone en het drie resultate ten doel:

- Die ontwikkeling van vingervaardigheid;
- Om die leerling vertrouwd te maak met die lees van spesifieke chromatiese note wat gewoonlik traer gelees word, byvoorbeeld A#, B# en E#; en
- Die vestiging van vingerpatrone.

Die laaste twee stukke met die beskrywings "espressivo" en "Kabouters", wil heelwat aspekte van die leerling se spel evalueer, naamlik begrip van frases, akkurate artikulasie, stamina (die lengte van die stukkie is al heelwat langer as die gemiddelde werkies wat tot dusver aangepak is), asook toonbeheer en die vermoë om die klank tot beskikking as voertuig vir die karakter van die musiek te gebruik. Die byvoeging van die klavierbegeleiding gee aan die speler geleentheid om al die tegniese gereedskap wat tot dusver ontwikkel is in te span om die musikale inhoud van hierdie stukke te ontgin.



7.11 Leseenhed elf

In hierdie leseenhed word twee nuwe note, naamlik G#2 en A2 aangeleer. Die uitgangspunt is weereens om die omvang chromaties uit te brei sodat:

- Nuwe note geleidelik 'n wye toonomvang dek; en

- Heelwat nuwe toonsoorte tot die leerling se beskikking is.

Hierdie beginsel word in nommer 4 deurgetrek wanneer die leerling se leesvermoë chromaties getoets word.

Die twee nuwe toonlere en arpeggio's wat aangeleer word, word terselfdertyd ook as vingeroefeninge aangebied sodat die leerling 'n wyer kennis van die betrokke toonleerstruktuur kan bekom. Die beginsel van transponering word steeds aangemoedig en die leerling word aangemoedig om die mineur vorm van die arpeggio op F asook die melodiese vorm van A mineur te speel.

7.12 Leseenheid twaalf

Soos leseeneenheid tien, dien hierdie leseeneid as stabilisasie vir die note wat pas aangeleer is - in hierdie geval die omvang vanaf D1 tot A2. Hierby word die *acciatura*, wat later in die leseeneid gebruik word, aangeleer. Die skrywer wil met hierdie uitgangspunt eerder 'n gemiddeld stadige aanleertempo handhaaf sodat elke stap wat geneem word deeglik voorberei en gevestig word.

Verskeie aspekte van spel word dan ook in hierdie leseeneid getoets, onder andere *staccato/legato* artikulasie (nommer 3), die koördinasie van vingers en tongwerk (nommer 5), en asembeheer (nommer 6). Op enige stadium kan die onderwyser ook bykomende repertorium verskaf en sodoende die inhoud van die tutor na eie smaak en na die leerling se vermoëns verryk.

Transponering en improvisasie word steeds as elemente geïntegreer, en vingertegniese werk fokus op die inskerping van toonleerpatrone en die verfyning van tongtegniek.

Die volgorde van tegniese oefeninge en repertoriumspel word nie in elke leseeneid dieselfde gehou nie, sodat die nuwe speler nie hierdie inhoud sal stereotipeer en 'n gewoonte aanleer om sekere gedeeltes van die inhoud oor te slaan nie. In hierdie leseeneid word *staccato*- en *legato*-oefeninge byvoorbeeld as voorbereiding vir oefening nommer 5 verskaf, en in leseeneid veertien is die eerste agt oefeninge almal op toon- en tegniekontwikkeling gerig.

7.13 Leseenheid dertien

Net een nuwe noot word in hierdie leseenhede bygeleer, naamlik Bm12. Die leerling behoort hierdie uitbreiding van die toonumfang na bo teen hierdie tyd met gemak baas te raak, maar die onderwyser moet steeds daarteen waak dat enige foutiewe toontegniek insluip. Die hoë note moet onder geen omstandighede geforseer word of bloot harder geblaas word nie. Embouchurevorming en asemondersteuning moet gereeld deur die onderwyser gekontroleer word, asook aspekte soos postuur en handposisies.

Die lipsoepelheidsoefeninge by nommer 2 moet baie stadig en met al die asem tot die speler se beskikking gespeel word - daar is geen nut daaraan om hierdie oefening vinnig deur te speel nie. Toonkwaliteit is baie belangrik, en die leerling moet gedurigdeur al die elemente wat in leseenhede tien ten opsigte van toonkwaliteit genoem is, verfyn en integreer. Om hierdie doel te bereik is die hulp en leiding van die onderwyser asook die selfluister vaardighede van die leerling self deurslaggewend.

Bm1 majeure toonleer en arpeggio asook G mineur toonleer en arpeggio word later in die leseenhede aangeleer in die vorm van drie vingerpatrone in verskillende tydsorte. Afhangende van individuele vermoëns kan die leerling ook A majeure, A mineur en G majeure op dieselfde patrone doen. Dit versterk die gehoor en deur die ritme en artikulasie van toonlere af te wissel, word die strukture beter vasgelê. Dieselfde beginsel van afwisseling van ritmepatrone word by nommer 6 met F chromatiese toonleer gevolg.

'n Verryking van die toonleertegniek word in die vorm van D mineur en D majeure arpeggio met die bygevoegde sesde, sowel as die majeure arpeggio met bygevoegde halftone geleer. Ander arpeggio's met dieselfde raamwerk word in verdere leseenhede aangebied om sodoende die leerling se vingertegniek te kan uitbrei.

Die leerling word in hierdie leseenhede verder ook aan gesinkopeerde ritmes blootgestel, beide in 'n studie (nommer 7) en "Ragtime" (nommer 8).

7.14 Leseenheid veertien

Die tweede register note B2 en C3 word in hierdie leseenhede nuut bygeleer sodat die toonomvang nou bykans twee oktawe (D1 tot C3) beloop. Vir hierdie twee note moet die grootte van die embouchure opening heelwat verklein en die spoed van die lugstroom moet heelwat vinniger wees. Om dit te verstaan kan die spoeg van rys, wat in die heel eerste paar leseenhede gedoen is, weer aangepak word met die verskil dat die ryskorrels nou heelwat verder moet trek.

Die toonoefeninge by nommer 3 en 4 wil aan die leerling die konsep van 'n vinnige lugstroom tuisbring. Die *mf* aanduiding geld vir die hele omvang tussen die hoë en middelnote en hierdie oefeninge wil dus enige neiging om bloot harder te blaas vir die hoë note ontmoedig.

'n Heeltoontoonleer tussen E1 en C3 word ook in hierdie leseenhede aangeleer sodat die leerling al van 'n vroeë stadium met hierdie patrone kennis kan maak, sowel as om die vingertegniek te verryk. Die ander heeltoontoonleer, naamlik op die patroon vanaf F, word in leseenhede sestien geleer.

Die nootwaardes van die tegniese werk en repertorium bly nog hoofsaaklik binne die raam van heelnote tot agtstenote sodat die leerling in die eerste plek op die kultivering van 'n bevredigende toonkwaliteit tesame met ander tegniese vaardighede soos 'n goeie tongtegniek, akkurate vingerwerk en voldoende asembeheer kan konsentreer. Wanneer hierdie elemente basies in plek is, behoort die gemiddelde leerling geen probleme met die vinniger nootwaardes te ondervind nie, en om hierdie rede bevat oefening nommer 13 dan ook kleiner nootwaardes.

Hierdie oefening dien terselfdertyd as voorbereiding van die stuk hierna, naamlik 'Circus Turn'.

7.15 Leseenheid vyftien

In hierdie leseenhede word die toonomvang verder na boontoe uitgebrei met die aanleer van C#3 en D3. Toonoefeninge wat op die Moyse-model geskoei is (nommer 1), sowel as langnootoefeninge in derdes (nommer 2) word vir die ontwikkeling van toonbeheer gebruik. Hierby word die leerling vir die eerste keer gevra om oktawe te

oefen, en met die oog op lipsoepelheid moet 'n toonsterkte van *mf* vir beide note gehou word.



Die leerling word steeds aangemoedig om note enharmonies te leer ken, dus word byvoorbeeld beide B# en C, asook C# en Dmol in die notasie gebruik.

Twee nuwe artikulasietipes word by nommer 4 aangeleer, naamlik 'n mezzo-staccato en tenuto. Hier word die speel van verskillende nootlengtes een stap verder geneem en van die leerling word verwag om mezzo-staccato, legato en tenuto onderskeidelik te kan weergee.

Vingeroefeninge sluit die aanleer van 'n patroon in A majeur en B majeur in, 'n gewysigde chromatiese toonleer tussen D3 en D1 (nommer 11) sowel as 'n arpeggio in Emol majeur met 'n bygevoegde sesde (nommer 6). Verskillende artikulasiepatrone word weer hier gebruik, asook verskillende ritmepatrone. Die onderwyser moet deurgaans die korrekte vingersetting vir Emol2 kontroleer omdat leerlinge steeds geneig kan wees om nie die linkerhand se wysvinger vir hierdie noot te lig nie.

7.16 Leseenheid sestien

Hierdie leseenhede neem die leerling tot by die eerste paar note van die derde register, naamlik D#3 en E3, en die skrywer maak gebruik van botone om hierdie note aan te leer. Juis omdat eie ondervinding gewys het dat nuwe spelers dikwels huiwerig en onseker is wat die uitvoer van note in die derde register betref, moes 'n metode ontwikkel word wat hierdie vrese vroegtydig besweer.

Die eerste oefening leer aan die nuwe speler om D3, D#3 en E3 eerstens met die vingersettings van die fondamentnote te leer speel.



Linkerhand: A^b
 Regterhand: E^b

Hierna word die korrekte vingers vir hierdie drie note aangeleer sodat die leerling kan ervaar dat beide die intonasie sowel as die gemaklikheid waarmee die noot gespeel word, hierdeur verbeter. Die voordeel wat hierdie benadering inhou is dat die leerling:

- Die akoestiese basis van die derde register begryp en dus die vingersettings makliker onthou; en
- Eers leer om die rigting en spoed van die lugstroom aan te pas voordat die toepaslike vingersettings aangeleer word. Dus is die speel van hierdie hoë note, omdat dit stap vir stap voorberei is, heelwat makliker as wanneer die note aangeleer word deur bloot die vingersettings te demonstreer.

Soepelheids en asembeheeroefeninge word langer (nommer 3 tot 5) en strek nou oor 'n al-wyer wordende nootomvang. Sodoende word geleidelik al meer eise aan die lipsoepelheid en toonbeheer gestel.

Vingeroefeninge by nommer 6 is steeds op die vestiging en indril van patrone gemik en moet dus akkuraat en netjies uitgevoer word. Hierna word F harmoniese mineur in 'n gewysigde vorm geleer, waarna 'n studie in 5/4 maatslag die speler se asembeheer en chromatiese leesvermoë toets.

7.17 Leseenheid sewentien

Die laaste drie leseenhede, vanaf leseenhede 16 tot 18, bevat hoofsaaklik oefeninge wat op die ontwikkeling van tegniese en tonale vaardighede gerig is en verryking deur middel van bykomende repertorium moet deur die onderwyser verskaf word. Die leerling is nou ook gereed om met 'n studie-album, byvoorbeeld Bullard se *Fifty for Flute volume 1*⁶³ of *Selected Studies for Flute volume 1* te begin. 'n Album met stukke

⁶³ Die volledige titels van hierdie twee boeke is as volg:

Bullard, A. *Fifty for Flute, vol. 1*. Associated Board of the Royal Schools of Music.

Bantai Kovacs. *Selected Studies for Flute, vol. 1*. Editio Musica Budapest.

wat gelykstaande is aan UNISA of ABRSM graad II tot III kan ook van nou af gebruik word.

Leseenheid 17 brei die toonumfang verder na boontoe uit met F3 en F#3 as nuwe note; hierdie leseenheid bevat hoofsaaklik oefeninge om hierdie nuwe note te leer beheer. Nuwe toonlere sluit F melodiese mineur in, asook vier arpeggio strukture, waaronder 'n verminderde vierklank, wat op F gebou kan word.

'n Studie vir die vestiging van die hoë registernote wat tot dusver aangeleer is word by nommer 5 verskaf, sowel as vingeroefeninge tussen Bmol3 en F#3.

7.18 Leseenheid agtien

Die laaste leseenheid van hierdie tutor vir hoërskoolleerlinge sluit af met die aanleer van G3, en bevat hoofsaaklik vingeroefeninge vir die vaslegging van die note tussen F3 en G3 tesame met lipsoepelheisoefeninge. Bykomende repertorium moet steeds deur die onderwyser verskaf word.

Na die mening van die skrywer behoort die gemiddelde graad agt leerling hierdie agtien leseenheidse met gemak binne die bestek van een jaar af te handel, en die leerlinge wat in die empiriese studie gebruik is het dan ook hierdie tempo gemaklik volgehou.

7.19 Algemene opmerkings

Hierdie tutor bevat agtien leseenhede, en na mening van die skrywer behoort die inhoud daarvan 'n voldoende inleiding en stewige basis vir die res van die skoolloopbaan aan die hoërskoolbeginner te verskaf. Dit is geensins bedoel om die laaste woord te sê oor hoërskoolfluitonderrig nie, en die moontlikheid word aan die fluitonderwyser oopgelaat om aanvullende tegniese werk of repertorium by te voeg soos wat die individuele leerlinge se vorderingstempo dit mag vereis. Dit word ten sterkste afgeraai dat die nuwe leerling vir die volle duur van die eerste jaar slegs die inhoud van hierdie tutor sal aanleer - verryking deur middel van ekstra repertorium kan bydra tot verhoogde motiveringsvlakke.



Die inhoud van hierdie voorgestelde tutor is saamgestel om aan die leerling 'n basis in tegniese en tonale vaardigheid te gee sodat 'n toonleerstandaard gelykstaande aan UNISA of ABRSM graad III leerplanne bereik word. Hiermee saam kan toepaslike repertorium albums en studies na ongeveer nege tot tien maande, afhange van die leerling se individuele vorderingstempo en na die onderwyser se diskresie aangepak word.

Eie ondervinding, terwyl die tutor vir 'n jaar lank getoets is, het geleer dat die tempo waarmee nuwe note in hierdie tutor aangeleer word, voldoende tyd laat vir deeglike voorbereiding vir elke nuwe groep note, en dat die leerlinge die bemeestering van aspekte soos lipsoepelheid, asembeheer en tongtegniek voldoende kon begryp en bemeester. Voorwaardes hiervoor is die vestiging van 'n daaglikse oefenskedule en deeglike leiding van die onderwyser.

Die toonomvang strek, by voltooiing van hierdie tutor se inhoud, vanaf D1 tot G3. Die twee lae note op die fluit, naamlik C#1 en C1 word doelbewus uitgelaat sodat die leerling ter aanvang van fluitstudies die ekstreme note van die fluitomvang vermy. "[M]ost method books are inclined to take the student down to the lowest C on the flute almost immediately. This is unwise; the majority of students have great difficulty at first producing the lowest tones on the instrument" (Putnik 1970:18). Een van die redes vir die probleme met toonproduksie op hierdie lae note is dat die onderste kussinkies van meeste studentefluite dikwels lek, of dat die meganisme van die voetstuk moontlik onegalig gereguleer is. Dit wil nie sê dat die nuwe leerling nie met hierdie twee lae note kan eksperimenteer nie, maar die uitgangspunt word in hierdie tutor gehuldig dat die formele aanleer daarvan gerus uitgestel kan word. Hierdie twee note, asook die note hoër as G3 kan, na die oordeel van die individuele onderwyser, later aangeleer word.

Die fluitonderwyser kan verder self besluit hoeveel tyd om 'n leseenhede af te staan, omdat die leseenhede nie so geskryf is dat elkeen binne 'n week afgehandel kan word nie. Weer is die vorderingstempo van individuele leerlinge die bepalende faktor.

Dit is verder belangrik om vanaf die eerste leseenhede aan die leerling te leer om die korrekte asembruke te neem, tongwerk en artikulasie-aanduidings korrek uit te voer, aangeduide tempo-aanwysings in ag te neem en, waar dit binne die leerling se vermoë

is, ook korrek te fraseer en dinamiese aanduidings te volg. Dinamiese aanduidings volg in hierdie tutor eers heelwat later wanneer toonbeheer al bevredigend ontwikkel het.

Begeleidings vir heelwat stukke word vanaf die vroeë leseenhede verskaf sodat die leerling in die eerste plek die genot van musiekmaak kan ervaar, en ook op hierdie wyse 'n sin vir frasering en 'n musikale begrip kan ontwikkel. Die begeleidings is om praktiese redes as 'n los aanhangsel⁶⁴ by die tutor gevoeg.

'n Kaart met toonlere word nie as 'n bylaag verskaf nie, omdat die fluitleerling op hierdie vlak gewoonlik 'n voldoende begrip van toonleerstrukture behoort te hê en dit gevolglik gememoriseer moet voordra.

Tegniese en toonoefeninge wat in elke leseenhede verskaf word kan, na die onderwyser se diskresie, oorgedra word na volgende leseenhede. Die tegniese oefeninge is bedoel om vingerkoördinasie te ontwikkel sodat dit as voorbereiding vir die aanleer van toonlere en inoefen van studies kan dien. Die leerling kan hierdie oefeninge ook as aparte studieboek saamstel en op 'n gereelde basis daaraan oefen deur byvoorbeeld die tegniese afdelings in elke leseenhede in 'n aparte boek te groepeer.

Aan die einde van leseenhede 15 het die leerling wat hierdie tutor gebruik al die vereiste toonlere vir UNISA graad III aangeleer.

7.20 Ten slotte

Die leerlinge in graad agt (standerd ses) wat gebruik is om hierdie tutor empiries te toets, het die eerste sewe leseenhede binne 'n gemiddeld van vier tot vyf maande bevredigend voltooi. Die ouer graad elf leerlinge het binne dieselfde tydperk 'n gemiddeld van tien leseenhede bevredigend afgehandel. Die vorderingstempo van die leerlinge in graad agt was uiteindelik sodanig dat die hele tutor van agtien leseenhede aan die einde van 'n jaar deur al die leerlinge, met die uitsondering van een, voltooi is,

⁶⁴ Die klavierbegeleiding word as Bylaag 2 verskaf.

terwyl die leerlinge in graad elf 'n gemiddeld van tien tot elf maande nodig gehad het vir dieselfde teiken.

Al die leerlinge in die toetsgroep het oor 'n stewige musikale agtergrond beskik, dus kon heelwat tyd spandeer word aan die ontwikkeling van voldoende toonbeheer. Sorg is geneem dat die tonale basis vir elke leseenhedeenhede bevredigend bemeester is voordat 'n volgende eenheid aangepak is, al was die leerling tegnies gesproke in staat om die oefeninge en repertorium voortydig te kan behartig. Leerlinge wat nie oor dieselfde mate van musikale agtergrond beskik nie behoort, na die mening van die skrywer, heelwat meer tyd nodig te hê om dieselfde hoeveelheid werk af te handel omdat heelwat musiekteoretiese kennis in hierdie tutor voorveronderstel word.

Leerlinge wat hierdie tutor voltooi het, het heelwat positiewe terugvoer oor die inhoud en gestruktureerde formaat daarvan gegee. Die mate van integrasie wat met musikale en tegniese aspekte van fluitspel bereik is, het ook aan die skrywer 'n aanduiding gegee dat hierdie groep leerlinge wat as teikengroep gebruik is, wel baat by die struktuur, pas en volgorde waarin nuwe leerstof aangebied is, gevind het.

Louis Moyse was often asked why at the age of eighty he still taught beginners. He answered: 'Why should the mighty oak be any more important than the new violet?'

I've often found that the beginning student is in direct contact with the wonder of it all while the long time professional often struggles for this understanding (Tickton 1998:1).

BIBLIOGRAFIE

- AMBS, R. 1995. Adjust It Yourself. *Flute Talk*, Mei/Junie.
- BAGSHAW, P. 1992. Practice Warmups. *Flufsa News*, Julie, vol. 4/2.
- BELL, K. 1996. Traditions and Fashions. *Pan*, September, vol. 14/1.
- BELL, S. 1985. Master Class with Bernard Goldberg. *Flute Talk*, Januarie.
- BEN-TOVIM, A. en BOYD, D. 1990. *The Right Instrument for your child*. London: Victor Gollancz.
- BIGIO, R. 1995/6. Why Play an Open-hole Flute? *Pan*, Winter, vol. 13/4.
- BLAKEMAN, E. 1993. Marcel Moyse - An Extraordinary Man: A Musical Biography by Trevor Wye. *Pan*, Desember, vol. 11/4.
- BOEHM, T. 1964. *The Flute and Fluteplaying in Acoustical, Technical and Artistic aspects*. Translated by D.C. Miller. Dover Publications: New York.
- BONNER, J. 1998. Vibrato for Flute Beginners. *Flute Talk*, Januarie.
- BOTHA, M. 1989. Understanding the Flute: A Fluteplayer's Guide to Design, Construction and Choice. *Flufsa News*, Januarie/Februarie, vol. 1/1.
- BOTHA, M. 1990. Flute Options. *Flufsa News*, September, vol. 2/3.
- BOTHA, M. 1998. The Hand Finishing and Voicing of Flutes. *Flufsa News*, Augustus, vol. 10/2.
- BOUSTANY, W. 1998. On Practicing. *Pan*, Maart.
- BRAUN, G. en Wurz, H. 1998a. *Querflötenschule für den Einzel - und Gruppenunterricht mit Anfängern: Lehrerheft*. Stuttgart: Carus-Verlag.
- BRAUN, G. en Wurz, H. 1998b. *Querflötenschule für den Einzel - und Gruppenunterricht mit Anfängern: Schülerheft*. Stuttgart: Carus -Verlag.
- BRETT, A. 1998. *Flutes for Young Children*.
- [http:// www.users.zetnet.co.uk/ross/flutes/articles/kidz.htm](http://www.users.zetnet.co.uk/ross/flutes/articles/kidz.htm). Oktober.

- BRETT, A. 1998. *Problems of Playing Sharp in the High Register*.
<http://www.users.zetnet.co.uk/ross/flutes/articles/pitch-2.htm>
- BRETT, A. 1999. *Improving Your Sight Reading*.
<http://www.users.zetnet.co.uk/ross/flutes/articles/sight.htm>
- BURGESS, B. 1998. *Vibrato*. BBURGESS@UNIMS.WN.APC.ORG
- BUTKEVICIUS, J. W. 1997. *How To Shop For A New Flute*. <http://users.aol.com/JButky>
- BUTKEVICIUS, J. W. 1998. *Flute Headjoint Information and Selection*.
<http://users.aol.com/JButky/headinfo.htm>
- CLARDY, M. K. 1994. Flute Fundamentals - A Guide to Daily Practice. *Flute Talk*, September.
- CLARDY, M. K. 1994. Flute Fundamentals. *Flute Talk*, September.
- CLOETE, E. P. 1989. 'n Handleiding tot die onderrig van die fluit. MMus verhandeling: Universiteit van Port Elizabeth.
- COELHO, T. 1994. Breathing Exercises. *Flute Talk*, November.
- COELHO, T. 1995. Clarifications on Kincaid's Notes. *Flute Talk*, November.
- COOPER, A. 1984. *The Flute*. London: E. B. Reproductions.
- COOPER, A. 1992. Split E or Split F#? *Pan*, Junie, vol. 10/2.
- CRUNELLE, G. 1994. On the Management of Time in the Study of the Flute.
Translated by M. Debost. *Flute Talk*, Januarie.
- DEBOST, M. 1993a. The first six months. *Flute Talk*, November.
- DEBOST, M. 1993b. The French School: Miracle or Method. *Flute Talk*, Desember.
- DEBOST, M. 1994a. Crunelle's Practice Philosophy. *Flute Talk*, Januarie.
- DEBOST, M. 1994b. Warming Up to Cool Down. *Flute Talk*, Augustus.
- DEBOST, M. 1994c. Fulcrums of Flute Playing. *Flute Talk*, Desember.
- DEBOST, M. 1995a. My Friend the Diaphragm. *Flute Talk*, Maart.
- DEBOST, M. 1995b. Artful Articulation. *Flute Talk*, September.

- DEBOST, M. 1995c. Finding the paths to Tone and Technique. *Flute Talk*, Oktober.
- DEBOST, M. 1996a. Flute Alignment. *Flute Talk*, Januarie.
- DEBOST, M. 1996b. Of Balance and Posture. *Flute Talk*, Mei/Junie.
- DEBOST, M. 1996c. Hit it, Don't Attack it. *Flute Talk*, October.
- DEBOST, M. 1996d. Isometrics and the Flute. *Flute Talk*, Desember.
- DEBOST, M. 1997a. The Air Column. *Flute Talk*, Januarie.
- DEBOST, M. 1997b. The Gentle Art of Teaching. *Flute Talk*, Maart.
- DEBOST, M. 1997c. Patient Practice Pays Off. *Flute Talk*, April.
- DEBOST, M. 1998. Support Isn't Everything. *Flute Talk*, Maart.
- DICK, R. 1975. *The Other Flute: A Performance Manual of contemporary techniques*. London: Oxford University Press.
- DIETRICH, E. 1991. *Flute Practice: A Study of Resource Material and Practical Guide to Methods*. BMus skripsie: Universiteit van Pretoria.
- DIGON, A. 1991. Flute Qualities: Is It All In The Mind? *Pan*, Junie, vol. 9/2.
- DORGEUILLE, C. 1986. *The French Flute School 1860 - 1950*. London: Tony Bingham.
- FALK, J. 1989. The Mechanics of Respiration. *Pan*, Maart, vol. 7/1.
- FLANIGAN, C. L. 1989. Open letter. *Flute Talk*, September.
- FORD, B. 1999. *C Flute - Curved Headjoint*. fordr@BRANDONU.CA
- FOURIE, E. 1988. Die verband tussen blad lees en verbale lees. *Musicus*, vol. 16/1.
- GALWAY, J. 1982. *The Flute*. London: Macdonald.
- GALWAY, J. 1999. *Off Center Embouchure*.
<http://www.jamesgalway.co/wwwboard/messages/60.html>
- GARCIA, N. L. 1997. On Whistle Tones and Articulation: An Interview with Bernard Goldberg. *Flute Talk*, Maart.
- GARNER, B. 1998. *Tonguing*. LKGARNER@AOL>COM
- GARNER, B. 1999. *Vibrato and other tips on Flute Playing*. LKGARNER@AOL.COM

- GASKILL, B. 1997. What is the Suzuki Method of Flute Teaching? *Pan*, Maart, vol. 15/1.
- GEORGE, P. 1998a. *Debost's New Book*. geopatr@ISU.EDU
- GEORGE, P. 1998b. *Re: Debost's "Crossovers"*. Geopatr@ISU.EDU
- GILBERT, G. 1989. The Basics of Flute Playing. *Flute Talk*, Julie/Augustus.
- GOLL-WILSON, K. 1989. Late bloomer - Rien de Reede. *Flute Talk*, September.
- GOLL-WILSON, K. 1996. On the Nuances of Teaching: An Interview with Bradley Garner. *Flute Talk*, Oktober.
- GOLL-WILSON, K. 1996a. On The Nuances of Teaching. *Flute Talk*, Oktober.
- GOLL-WILSON, K. 1996b. The French Influence On American Orchestras. *Flute Talk*, Mei/Junie.
- GOLL-WILSON, K. en DEBOST, M. 1997. Basics for Beginning Flutists. *Flute Talk*, Januarie.
- GOOSMAN, M. 1998. Annual Flute Maintenance. *Flute Talk*, Februarie.
- GREENE, M. 1998. *The General Care of the Flute*.
<http://www.users.zetnet.co.uk/ross/flutes/articles/clean-1.htm>
- GRUBB, H. 1993. The Half Hour Lessons. *Pan*, Maart, vol. 11/1.
- HANSEN, P. 1984. Samuel Baron - Still Learning. *Flute Talk*, November.
- HARRISON, H. 1982. *How to Play the Flute*. London: EMI Music Publishing.
- HASSE, I. 1992. Philippe Gaubert. *Flufsa News*, Februarie/Maart, vol. 4/1.
- HEDRICK, G. 1995. Buying a Used Flute. *Flute Talk*, Mei/Junie.
- HINCH, J. de C. 1989. An Interview with Marc Grauwels. *Flufsa News*, Januarie/Februarie, vol. 1/1.
- HINCH, J. de C. 1989. Vertroetel U Fluit. *Flufsa Nuus*, Januarie/Februarie, vol. 1/1.
- HINCH, J. de C. 1990. Embouchure Notes. *Flufsa News*, September, vol. 2/3.
- HINCH, J. de C. 1994a. Articulation. *Flute Talk*, Desember.

- HINCH, J. de C. 1994b. Practice Makes Perfect! *Flufsa News*, Julie, vol. 6/2.
- HINCH, J. de C. 1999. Pamper your Flute. *Flufsa News*, Maart, vol. 11/1.
- HONEY, A. 1989. In Search of a New Sound. *Flufsa News*, Januarie, vol. 1/1.
- HONEY, A. 1990. Low B ... or not low B! *Flufsa News*, Januarie/Februarie, vol. 2/1.
- HUNT, S. 1979. *Learning to Play the Flute Volume 1*. London: Pan Educational Music.
- HUNT, S. 1989. *Flute Teaching*. London: Pan Educational Music.
- JONES, K. B. en DELZELL, J. K. 1993. Flute Tone Production. *Flute Talk*, Maart.
- KELLY, K. 1997. The Dynamics of Breathing. *Flute Talk*, Januarie.
- KLIPP, B. 1989. Bonita Boyd - Flutist Savant. *Flute Talk*, September.
- KRANTZ, L. 1999. *Flute Holding Position*. <http://users.uniserve.com/~lwk/hands.htm>
- KRANTZ, L. 1999. *So, you want to become a flute player? The Art and Technique of Practising*. <http://users.uniserve.com/~lwk/practice.htm>
- KRELL, J. 1973. *Kinkaidiana, A Flute Player's Notebook*. Malibu: Trio Associates.
- LANGEY, O. 1965. *Practical Tutor For The Flute*. London: Boosey and Hawkes.
- LEE, B. 1998. *Embouchure Teaching*. bleeflute@HOTMAIL.COM
- LLOYD, P. 1999. *Peter Lloyd: Breath*. <http://users.uniserve.com/~lwk/chapt2.htm>
- LORD, S. 1999. *Dissertation on Peter Lloyd: Expression*.
<http://users.uniserve.com/~lwk/chapt3.htm>
- MacMAHON, M. 1996. Tongues, Gums, Teeth and that letter T. *Pan*, Somer, vol. 14/2.
- MALAN, J. 1987. *Tegniese aspekte oor Asemhaling ten opsigte van Hobospel*.
Ongepubliseerde artikel.
- MALAN, P. 1986. Wat Beteken... *Musicus*, vol. 14/2.
- McCUTCHAN, A. 1994. *Marcel Moyse: Voice of the Flute*. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- METZ, M. 1999. *Whistle Tones in Practising*. Metz@OSU.EDU
- MOYSE, M. 1934. *De La Sonorité, Art and Technique*. Paris: Alphonse Leduc.

- MOYSE, M. 1973. *The Flute and its Problems - Tone development through Interpretation for the Flute*. Tokyo: Muramatsu.
- MOYSE, M. 1991. Letter of Marcel Moyse to Aimé Roùmégère, dated 20 May 1942. *Pan*, Desember, vol. 9/4.
- MULLINS, S.S. 1993. The Voxman Method: An Interview with Himie Voxman. *Flute Talk*, November.
- O'NEILL, J. 1994. *The Jazz Method for Flute*. London: Schott.
- OVERMIER, J. 1999. *Split G/ Split E*. overmier_ou@ionet.net
- PAILTHORPE, D. 1997. Why I play Open G#. *Pan*, Desember, vol. 15/4.
- PAUW, M. 1998. Contemporary Flute Music - A Master Class Report for FLUFSA. *Flufsa News*, November, vol. 10/3.
- PEARCE, J. en GUNNING, C. 1984. *Flute First Book of Solo's*. London: Faber Music.
- PHELAN, J. J. 1999. *Complete Guide to the Flute*. <http://www.flutemaker.com/faq.htm>
- PHELAN, J. J. 1994. Keeping Instruments in Shape. *Flute Talk*, November.
- PUTNIK, E. 1970. *The Art of Flute Playing*. Princeton: Summy-Birchard Music.
- RAYWORTH, J. N. 1999. *Photograph and Notes on Carbon Fibre Flute*. <http://www.users.globalnet.co.uk/~jnrayw/flute/notes/carbf.htm>
- RAWLINS, R. 1995. Jazz scales for Classical Flutists. *Flute Talk*, Januarie.
- ROBERTS, D. 1995. What would you do if... *Flufsa News*, Maart, vol. 7/1.
- ROSS, G. 1998. *The Compromises in the Design of the Flute*. <http://www.users.zetnet.co.uk/ross/flutes/articles/bore.htm>
- SHEILLS, L. 1989. Cheap Is For The Birds! *Flufsa News*, Januarie/Februarie, vol. 1/1.
- SMITH, J. 1995a. Vibrato Workouts. *Flute Talk*, Maart.
- SMITH, J. 1995b. Vibrato Workouts part II. *Flute Talk*, April.
- SOLDAN, R. en MELLERSH, J. 1986. *Illustrated Flute Playing*. London: Minstead Publications.
- SOUTHWORTH, C. 1993a. Back to Basics. *Pan*, Desember, vol. 11/4.

- SOUTHWORTH, C. 1993b. Tips For Teachers. *Pan*, September, vol. 11/3.
- SOUTHWORTH, C. 1994. The Art of Practice. *Pan*, Maart, vol. 12/1.
- SOUTHWORTH, C. 1996. Scales: How to Practise them and why. *Pan*, Somer, vol. 14/2.
- St GEORGE, J. 1992. Technique. *Flufsa News*, Julie, vol. 4/2.
- STAFFORD, K. 1998. *Catch your Breath!*
<http://www.suite101.com/articles/article.cfm/10389>
- STEYN, M. 1992. Intelligent Listening. *Flufsa News*, Februarie/ Maart, vol. 4/1.
- STEYN, M. 1992. You Do Practise Your Scales... or Do You? *Flufsa News*, Julie, vol. 4/2.
- STEYN, M. 1996. Flute Vibrato. *Ars Nova*, vol. 28.
- STILL, A. 1998. *Alexa Still on Holding the Flute*. *Larry Krantz Flute Corner: Alexa Still Flute Corner*. <http://users.uniserve.com/~lwk/alex.htm>
- STILL, A. 1998. *Galway's statement re long tones*. still@STRIPE.COLORADO.EDU
- TAFFANEL, P. en GAUBERT, P. 1958. *Méthode Complète de Flûte*. Paris: Alphonse Leduc.
- THWAITES, L. en DAVIDSON, A. 1998. Bracing Matters. *Flufsa News*, Maart, vol. 10/1.
- TICKTON, D. 1998. *The Zen of Teaching Beginners*. DTickton@DNAI.com
- TOFF, N. 1985. *The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers*. London: David and Charles.
- TROMLITZ, J. G. 1991. *The Virtuoso Flute-Player*. Translated by Ardal Powell. Cambridge: Cambridge University Press.
- VISSER, M. 1998a. *Re: Closed vs. Open hole*. <woodwind@ZS4ALL.NL>
- VISSER, M. 1998b. *Tonguing and clarity of tone*. Woodwind@XS4ALL.NL
- WALKER, J. 1989. Flute tips. *Flute Talk*, September.
- WALKER, J. 1995. Expressive Vibrato. *Flute Talk*, Julie/Augustus.
- WARE, B. C. 1989. An Interview with Peter-Lukas Graf. *Flute Talk*, Julie/Augustus.

- WASTALL, P. 1984. *Learn As You Play Flute*. London: Boosey and Hawkes.
- WESTCOTT, C. 1998. *Developing Correct Posture*.
<http://www.users.zetnet.co.uk/ross/flutes/articles/posture.htm> Oktober.
- WESTPHAL, F.W. 1974. *Guide To Teaching Woodwinds*. Iowa: W.M.C. Brown.
- WHITTAKER, S-M, en COX, J. 1997. Review of Tutor Books. *Pan*, Maart, vol. 15/1.
- WILSON, R. 1998a. *What happened after Boehm*.
<http://www.users.zetnet.co.uk/ross/flutes/articles/a-b-1.htm>
- WILSON, R. 1998b. *The acceptance of the Boehm Flute in France*.
<http://www.users.zetnet.co.uk/ross/flutes/articles/a-b-3.htm>
- WILSON, R. 1998c. *The acceptance of the Boehm Flute in Germany*.
<http://www.users.zetnet.co.uk/ross/articles/a-b-4.htm>
- WILSON, R. 1998d. *The acceptance of the Boehm Flute in Austria and Italy*.
<http://www.users.zetnet.co.uk/ross/flutes/articles/a-b-5.htm>
- WION, J. 1995. The Language of Articulation. *Flute Talk*, Desember.
- WION, J. 1998a. *About Teaching*. <http://users.uniserve.com/~lwk/wion003.htm>
September.
- WION, J. 1998b. *On Breath Control*. [http:// users.uniserve.com/~lwk/wionoo3.htm](http://users.uniserve.com/~lwk/wionoo3.htm).
September.
- WION, J. 1998c. *Sing! A New Book of Arias for Flute and Piano: Introduction*.
<http://users.uniserve.com/~lwk/wion001.htm>
- WISNIEWSKI, J. S. 1999. *Teeth and Headjoint*. the_wiz@EARTHLINK.NET
- WYE, T. 1985a. *Practice Book for the Flute: Tone*. Borough Green: Novello.
- WYE, T. 1985b. *Practice Book for the Flute: Technique*. Borough Green: Novello.
- WYE, T. 1985c. *Practice Book for the Flute: Articulation*. Borough Green: Novello.
- WYE, T. 1985d. *Practice Book for the Flute: Intonation*. Borough Green: Novello.
- WYE, T. 1985e. *Practice Book for the Flute: Breathing and Scales*. Borough Green:
Novello.

WYE, T. 1988. *Proper Flute Playing*. Borough Green: Novello.

WYE, T. 1995a. *The Studio: Materials (not wood) used in Flutes*. Kent: Trevor Wye.

WYE, T. 1995b. *The Trevor Wye Very First Flute Book*. Borough Green: Novello.

WYE, T. 1998. Flute Stories for our Younger Readers. *Flufsa News*, Maart, vol. 10/3.