

HOOFSTUK 1

INLEIDING

1.1 Motivering vir die navorsing

Die afgelope twintig jaar het die didaktiese klavierliteratuur vir jong studente 'n klemverskuiwing ondergaan van uitsluitlik kunsmusiek na die insluiting van *jazz*-geïnspireerde musiek. Dit blyk veral duidelik uit die musiek wat voorgeskryf word deur eksaminerende liggame soos Unisa, die *Associated Board of the Royal Schools of Music* (Londen) en die *Trinity College of Music* (Londen). Al hierdie eksaminerende liggame het musiek van 'n *jazz*-aard ingesluit in hulle sillabusse of selfs 'n afsonderlike klaviereksamen vir *jazz*-klavier geskep, soos in die geval van die *Associated Board of the Royal Schools of Music* (Londen). Daar word in laasgenoemde eksamen van studente verwag om te kan improviseer, in teenstelling met uitgeskrewe *jazz* wat geen improvisasie nodig het nie. Unisa het uitgeskrewe *jazz* in hulle klaviersillabus ingesluit, maar daar bestaan geen bron wat geraadpleeg kan word om 'n beter begrip van die styl en uitvoeringspraktyk van hierdie genre te verseker of aan te moedig nie. Alhoewel die improvisatoriese komponent van *jazz* vir die doeleindes van die Unisa-eksamens ontbreek, kan dit steeds ondersoek word, om die genre beter te verstaan, en belangriker nog, om die student aan te moedig om die kuns van improvisasie aan te leer.

1.2 Probleemstelling

Die huidige sillabusse van Unisa sluit stukke uit Christopher Norton se *Microstyles* en *Latin Preludes* in. Hierdie stukke val onder 'n afsonderlike lys (E) in die sillabus en kandidate het 'n keuse tussen 'n 20ste-eeuse komposisie

uit lys D, of 'n *jazz*-stuk uit lys E. Die komposisies uit lys E is in verskillende style, naamlik *rock*, *pop* en Latyns-Amerikaans. Die gewildheid van die stukke in lys E is duidelik uit die getal kandidate wat stukke uit dié lys voordra, eerder as uit lys D (Schreuder, 2002:1).

Die insluiting van *jazz*-stukke plaas die onus veel meer op onderwysers om hulle met hierdie genre van musiek, en al die style wat binne hierdie genre val, vertrouwd te maak. Daar word van hulle verwag om te onderrig in 'n genre van musiek waarin hulself geen formele opleiding ontvang het nie. Indien hierdie genre onbekend is aan onderwysers, beskik hulle nie oor 'n stylkorrekte klankbeeld van die musiek nie. Unisa stel eksaminatore beskikbaar wat gespesialiseer is in kunsmusiek en wat landswyd kursusse aanbied oor die interpretasie van kunsmusiek wat in die nuwe klaviersillabus verskyn. Tot dusver is daar geen *jazz*-spesialis beskikbaar gestel om die interpretasie van musiek uit lys E te bespreek nie. Eksaminatore wat *jazz*-geïnspireerde komposisies in Unisa-sillabusse moet beoordeel, beskik selde oor 'n diepgaande kennis van hierdie genre.

'n Akkurate realisering van Christopher Norton se notebeelde sou voldoende wees vir 'n stylgetroue interpretasie, maar 'n kennis van die agtergrond van elke *jazz*-, *pop*- en *rock*-styl is nodig om stilisties-aanvaarbare alternatiewe vir elke stuk te ontsluit. Dit is verder nodig wanneer hierdie musiek as basis vir improvisasie gebruik word en daar binne 'n betrokke styl geïmproviseer word. Unisa reken op die vermoë van eksaminatore om "onbevooroordeeld" te wees teenoor 'n interpretasie wat afwyk van die partituur (Combrink 2004:1). Dit het betrekking op studente wat 'n vryer benadering tot die musiek het wat tempo, artikulasie of aksentuering betref. Daar is egter geen konsekwente maatstaf waarvolgens "alternatiewe" interpretasies beoordeel word nie. Onderwysers het in die meeste gevalle geen ander keuse as om die stilistiese oorwegings aan die musikaliteit van die student oor te laat, in gevalle waar hulself onseker is oor die korrekte stilistiese interpretasie nie.

Die grootste probleem by die interpretasie van Christopher Norton se stukke is die oormatige versorging van sy partiture: die pedalaanduidings, vingersettings, artikulasie, dinamiese tekens en tempi word in elke stuk in soveel besonderhede aangedui dat die notebeeld verkeerdelik as enigste "korrekte" interpretasie aanvaar sou kan word. Daar bestaan alternatiewe interpretasiemoontlikhede buiten Norton se aanduidings. Indien 'n student Norton se aanduidings vryer sou benader en die onderwyser terselfdertyd nie seker is of 'n alternatiewe interpretasie binne die *goeie smaak* van 'n betrokke styl val nie, bestaan die gevaar dat so 'n interpretasie as verkeerd beskou kan word. Die benadering tot die speel-aanduidings op hierdie partituur kan eerder gesien word soos in Barokmusiek, waar verskeie artikulasie- en dinamiese moontlikhede bestaan.

1.3 Navorsingsvraag

Na aanleiding van bogenoemde probleemstelling kan die navorsingsvraag soos volg geformuleer word:

Is dit moontlik om 'n Afrikaanstalige bron oor Christopher Norton se *Microstyles* daar te stel, ten einde klavieronderwysers wat min of geen ondervinding in die onderrig van *jazz*-geïnspireerde komposisies het nie, beter toe te rus? Is dit verder moontlik om hierdie stukke te benut as vertrekpunt vir die onderrig van improvisasie in 'n betrokke styl?

1.4 Doel van die navorsing

Hierdie proefskrif wil poog om die kennis omtrent die onderrig van *jazz*-klaviermusiek uit te brei en te verryk. Dit word gedoen aan die hand van 'n oorsig oor die stilistiese oorwegings in Christopher Norton se *Microstyles*. Verder verskaf dit (waar nodig) die historiese perspektief oor bepaalde style

waarop Norton sommige van sy komposisies gebaseer het. Dit word in die vooruitsig gestel dat onderwysers meer stylgetrou sal kan lesgee wanneer die oorspronklike styl van 'n stuk beter verstaan word en 'n innerlike klankbeeld van die musiek daardeur gevorm is. Die voorgestelde bron sal onderwysers in staat stel om Norton se musiek met 'n duideliker konsep van watter klankbeeld hulle moet nastreef, te benader. Nadat hierdie kennis opgedoen is en die onderwyser en student met 'n bepaalde styl vertrouwd is, word 'n metode voorgestel waarvolgens Norton se *Microstyles* as basis gebruik kan word om improvisasie in elk van die onderskeie style te onderrig. By elke komposisie-analise word belangrike aspekte uitgewys vir dié student wat graag in dieselfde styl sou wou improviseer.

1.5 Persoonlike ervaring as motivering vir die navorsing

Improvisasie word deur die meeste klassieke musici gevrees omdat die grense wat deur 'n partituur daargestel word as 'n soort veiligheidsnet dien. In die praktyk word van die huidige geslag musici verwag om meer as een rol te speel. Hier doen situasies hulself voor waartydens improvisasie gereken word as een van die noodsaaklike vaardighede van 'n professionele musikus. Die meeste musici skram egter weg van sodanige situasies. 'n Tipiese voorbeeld is die klavieronderwyser wat ook as begeleier van die skoolkoor moet optree. In sommige gevalle is die klavierparty nie volledig uitgeskryf nie en dan word daar van die pianis verwag om 'n begeleiding "op te maak". Dit kan vir sommige pianiste 'n nagmerrie wees, maar terselfdertyd kan dit ook gesien word as 'n geleentheid om sy/haar eie skeppende vermoëns te ontgin. 'n Soortgelyke situasie kom voor by die onderrig van klavierstudente waar interpretasie van 'n klavierstuk aangehelp kan word deurdat die onderwyser op 'n tweede klavier 'n begeleiding of baslyn improviseer om 'n voller klankbeeld van die musiek te verskaf, óf om met 'n ritmiese probleem te help.

Persoonlike ondervinding het geleer dat die vermoë om te kan improviseer, talle werkseleenthede vir die uitvoerende kunstenaar kan oplewer. Dit sluit die volgende in:

- Die improvisasie van 'n begeleiding waar geen of onvolledige partiture beskikbaar is
- Die vermoë om te kan improviseer deur spontaan 'n inleiding te skep
- Om op te tree as balletpianis – 'n betrekking wat 'n groot mate van vindingryke improvisasie vereis.

Improvisasie versterk kennis van harmonie deur die praktiese uitvoering en die ouditiewe waarneming daarvan te kombineer. Tydens die proses om 'n melodie vir die regterhand te improviseer, word die improviseerder deurgaans meer bewus van die grense wat bepaalde harmonieë (in die linkerhand) stel. Die melodiese improvisasie moet binne die harmoniese raamwerk inpas. Die toepassing van teoretiese kennis word dus met die improviseerder se ouditiewe vermoëns geïntegreer.

Dit is van kardinale belang dat die vermoë om te improviseer op formele (met gestruktureerde harmonie) en informele (vrye improvisasie) wyse in 'n vroeë stadium van konvensionele klavieronderrig aangemoedig sal word. Diepgaande kennis van improvisasie kan later opgedoen word, maar die kennismaking daarmee kan met basiese klavieronderrig geïntegreer word. Improvisasie ontwikkel basiese pianistiese en musikale vaardighede, omdat die "opmaak" van musikale idees die improviseerder aan konsepte soos tekstuur, dinamiek, tempo en fraselengtes bekendstel. Charles Beale verwys na "opmaak" in sy boek *Jazz Piano from Scratch* en noem dit *doodling* (p.53). Hy stel *doodling* voor vir enige beginner-improviseerder, omdat dit kreatiewe denke by die klavier aanmoedig. Dit berus meer op emosie, uitdrukkingsvermoë, atmosfeer en intuïsie as formele improvisasie. Hy stel

voor dat daar vir 20-30 sekondes op die klavier “gespeel” word totdat daar ’n idee vorendag kom wat ontwikkel kan word. Hierna stel hy metodes voor om met konsepte soos tempo en dinamiek te eksperimenteer (Beale 1998:53). Om hierdie rede is die voorstelle wat in hierdie navorsing gemaak word om improvisasie aan te moedig van ’n elementêre aard. Dit poog om die onderwyser en student te motiveer, eerder as om ingewikkelde konsepte te probeer verduidelik en sodoende weereens die vrees vir improvisasie te versterk.

Kinders het ’n natuurlike neiging om te improviseer omdat hulle graag klein klavierstukkies skep. Hierdie entoesiasme word egter selde in ’n formele onderrigsituasie beloon. Die onderwyser wil selde tyd daaraan bestee omdat aandag aan die student se ander werk meer tyd in beslag neem. Later verloor die student gewoonlik sy/haar vrymoedigheid, omdat daar nie tyd is vir “speel” in ’n les nie.

1.6 Navorsingsmetodologie

Hierdie studie poog om ’n “bloudruk” te skep vir elk van die oorspronklike *jazz*- en *pop*-style wat as inspirasie en stilistiese basis vir Norton se *Microstyles* gedien het. Dit is gedoen aan die hand van ’n bespreking van elke stuk uit *Microstyles* en die raadpleging van bronne oor histories-korrekte uitvoeringspraktyke van *jazz*. Elke stuk word deurgaans onder die volgende kriteria (waar van toepassing) bespreek:

- Styl
- Vorm
- Harmonie en/of melodie
- Ritmiek
- Pedaalgebruik
- Versierings

Hierdie “bloudrukke” word dan met Norton se eie interpretasie van elke styl vergelyk om sodoende enige voorgestelde afwykings van die oorspronklike komposisionele inhoud uit te wys. Daarna word die mees tiperende kenmerke van die uitvoeringspraktyk bespreek. Sommige kenmerke word met behulp van voorbeelde op laserskywe gedemonstreer. Daar word telkens ’n opname van elke stuk ingesluit, met ’n wenslike interpretasie van elke stuk uit *Microstyles* (Bylaag D). Die navorser is self verantwoordelik vir die spel op hierdie laserskywe. Daar word nie in elke analise na die opnames op die laserskywe verwys nie. Slegs wanneer die opname ’n punt in die bespreking duideliker maak, is daarna verwys. Al 48 stukke uit *Microstyles* is op die laserskywe vervat ter wille van volledigheid. Hierdie bron, tesame met die ingeslote klankvoorbeelde, dien as demonstrasie van al die style wat bespreek word. Dit poog verder om die verskillende moontlikhede in die stilistiese benadering tot die uitvoering van Norton se *Microstyles* duidelik aan die teikengroep van hierdie proefskrif, naamlik klavieronderwysers, uit te wys. Norton het in latere uitgawes van *Microstyles* ’n SMF-disket met opnames van die musiek beskikbaar gestel. In 2006 het Boosey & Hawkes *Microstyles* nie meer in vier volumes uitgegee nie, maar in een boek met ’n laserskyf wat die *back tracks* insluit. Die verskyning van laasgenoemde hou egter nie direk verband met die doel van hierdie studie nie. Dit kan steeds as hulpmiddel aangewend word.

Met bogenoemde basiese styleienskappe in gedagte, word daar in die bespreking van elke stuk aangedui of improvisasie in die regterhand moontlik is, al dan nie. Norton se oorspronklike linkerhandbegeleiding word telkens behou in die improvisasievoorstelle in Hoofstuk 4-7. Die voorstelle vir improvisasie dui in ieder geval op ’n melodiese improvisasie in die regterhand, tensy anders aangedui. Elementêre moontlikhede vir improvisasie word in Hoofstuk 8 voorgestel. Die nodige kennis wat improvisasie voorafgaan, word deur middel van voorbereidende oefeninge in Hoofstuk 7 aan die onderwyser verduidelik. Om herhaling te voorkom, word daar slegs een voorbeeld vir elke styltipe in Hoofstuk 7 bespreek. ’n

Generiese metode vir improvisasie in verskeie style word in Hoofstuk 8 voorgestel met nuutgeskepte komposisies deur die navorser, steeds in die styl van Norton se komposisies is. Die navorser se eie komposisies is meer geskik om op te improviseer, omdat dit slegs 'n melodie en akkoordsimbole bevat.

1.7 Afbakening van die studieveld

Die studieveld van hierdie proefskrif is tot die vier volumes (met 48 stukke) van Christopher Norton se *Microstyles* beperk. Unisa se klaviersillabusse bevat 14 stukke uit *Microstyles*. Die vier volumes van *Microstyles* word as geheel bestudeer, ter wille van 'n meer omvattende studie. Die navorsing fokus op die inhoud en komposisionele prosesse van elke stuk en maak soms voorstelle vir alternatiewe stilistiese uitvoeringsmoontlikhede daarvan. Die improvisasie-komponent volg as verrykende ervaring nadat die oorspronklike komposisie bemeester is.

1.8 Problematiek rondom die studie

Alhoewel Christopher Norton 'n aantal komposisies vir soloklavier gepubliseer het en boeke oor die *jazz*, *pop*, en Latyns-Amerikaanse styl geskryf het, is daar egter min bronne wat sy eie musiek bespreek. Opnames van sy komposisies is tot SMF-diskette beperk wat slegs met 'n rekenaar of elektroniese klawerbord gespeel kan word. Die laserskyf-opnames wat later verskyn het, is saam met *back tracks* opgeneem en wel op 'n klawerbord, wat die fynere nuanses onhoorbaar maak. Dit bemoeilik navorsing oor die interpretasie van sy musiek.

Norton gebruik verskeie style vir die 48 stukke wat in hierdie studie bespreek word. Om onnodige herhaling van inligting te voorkom, is die stukke

derhalwe volgens style gerangskik en bespreek. Norton het nie die komposisies van maklik na moeilik gegradeer nie. Die navorser klassifiseer wel in Bylaag B die stukke volgens moeilikheidsgraad.

Die inleiding tot improvisasie (Hoofstuk 7) gebruik slegs een voorbeeld uit elke styl, soos aangetref in *Microstyles*. Daar is verskeie maniere van improviseer, maar om herhaling van stellings oor die onderwerp binne die bespreking van 'n betrokke styl te voorkom, word slegs een voorbeeld per styl bespreek. Hierdie hoofstuk fokus op melodiese improvisasie in die regterhand en gaan van die veronderstelling uit dat die linkerhand Norton se oorspronklike begeleiding speel.

Hoofstuk 8 dien as 'n bron van nuutgeskepte materiaal wat in dieselfde styl as *Microstyles* is. Die verskille in musikale inhoud tussen Norton se voorbeelde en ander voorbeelde uit die *jazz*-literatuur is soms te groot. Maklike stukke om op te improviseer, is skaars en nie altyd binne die bereik van elke onderwyser nie. Hoofstuk 8 probeer om in hierdie behoefte te voorsien, om te verseker dat die student 'n geleidelike bekendstelling aan improvisasie het. Dieselfde voorbereidende oefeninge as in Hoofstuk 7 kan hier gebruik word om nuwe improvisasies in die regterhand te skep. In die praktyk word daar in die meeste improvisasies van die student verwag om akkoorde te kan realiseer in die linkerhand. Dit het die implikasie dat die student sy/haar eie linkerhandbegeleiding moet skep. Hoofstuk 7 vereis nie die skep van 'n begeleiding nie. Die doel met die nuutgeskepte stukke in Hoofstuk 8 is om die student se eerste improvisasiepoging steeds in die styl van Norton se komposisies te hou, maar klein veranderinge stelselmatig te inkorporeer, soos die skep van 'n begeleiding.

1.9 Tabel met klassifisering van stukke

Die volgende tabel bevat al die stukke in die vier volumes van *Microstyles* soos gekategoriseer volgens styl. Norton het die stukke in elke volume van 1 tot 12 genommer en dieselfde nommers word in hierdie tabel gebruik, voorafgegaan deur Romeinse syfers wat die volumenummer aandui. Die eerste stuk uit volume 2 word dus aangedui as II-1. Norton stel telkens die styl van die stuk voor, byvoorbeeld *ballad*. Die enigste afwyking van sy voorgestelde stilistiese aanwysings is by stukke waar 'n *swing feel* voorkom. Laasgenoemde word almal onder *swing* ingedeel, met Norton se voorgestelde styl van elk tussen hakies aangedui. Die rede hiervoor is dat al hierdie stukke dieselfde ritmiese konsep het, wat op 'n *swing feel* gebaseer is, in teenstelling met die stilistiese verskil tussen byvoorbeeld *disco* en *boogie*. *Swing* het in hierdie kategorisering te doen met 'n onderverdeling van die pols en 'n ritmiese gevoelswaarde, ongeag die komposisionele inhoud.

Die doel van die klassifisering van die stukke uit *Microstyles* is om dit volgens die moeilikheidsgraad van die stilistiese interpretasie te klassifiseer en volgens style te rangskik. Die gewenste interpretasiemoontlikhede van heelwat van die stukke is voor-die-hand-liggend en laat min ruimte vir waninterpretasie. Die stylkenmerke moet egter deeglik bestudeer word voordat improvisasie aangedurf kan word. Al Norton se musiek het noukeurige aanduidings, maar in alle stukke is 'n kennis van *jazz*-uitvoeringspraktyk nietemin 'n aanwys vir enige klavieronderwyser, omdat dit 'n beter begrip van styl in die benadering tot die musiek verseker. Die meerderheid van hierdie eenvoudige stukke dien as 'n toeganklike basis vir improvisasie omdat dit materiaal is waarop maklik geïmproviseer kan word.

Vir die doeleindes van hierdie studie is die kategorisering van Norton se musiek, soos volg:

- Kategorie A: komposisies waarin die stylkenmerke voor-die-hand- liggend is
- Kategorie B: komposisies waarin die komposisionele prosesse en stylkenmerke bespreek word en verskillende aanvaarbare uitvoeringsmoontlikhede voorgestel word
- Kategorie C: komposisies waarin 'n begrip van die styl van die musiek op die voorgrond is en waar die blote realisering van die notebeeld onvoldoende vir 'n stylgetroue uitvoering is. Die fokus in hierdie stukke is eerder op styloorwegings as op die komposisionele inhoud.

STYL

KATEGORIE

BALLADE	
I-6 (<i>ROCK</i>)	A
I-7 (<i>BLUES OSTINATO</i>)	A
III-5 (<i>COUNTRY</i>)	A
IV-7	A
II-6	A
BEGUINE	
IV-2	B
BLUES	
I-9	B
BOOGIE	
I-12	B
BOSSA NOVA	
I-4	B
III-7	B
CHA CHA CHA	
IV-4	B
DISCO	
II-1	A
HABANERA	
III-3	A
HEAVY METAL	
II-5	A
OOSTERSE STYL	



III-6	A
RAGTIME	
IV-9	B
REGGAE	
II-12	A
IV-11	C
RUMBA	
I-11	B
II-7	B
RHYTHM AND BLUES	
III-2	A
IV-12	A
ROCK	
I-5 (<i>HEAVY</i>)	B
I-10 (<i>HALF TIME</i>)	B
II-3 (<i>FUNKY</i>)	B
II-8	A
III-4 (<i>EIGHT BEAT</i>)	A
IV-6 (<i>HALF TIME ROCK</i>)	B
ROCK 'N' ROLL	
I-2	B
II-4	B
SWING	
I-1	C
I-8	C
II-9	C
II-11	C
III-1	C
III-8	C
III-9 (<i>ROCK BALLAD</i>)	B
III-10 (<i>BOOGIE/ROCK 'N' ROLL</i>)	C
IV-1 (<i>RAGTIME</i>)	C
IV-3 (<i>WALKING BASS/BLUES</i>)	C
IV-8	B
TANGO	
II-2	B
III-12	B
WALS	
I-3	A
II-10	C
III-11	C
IV-5	B
IV-10	A

1.10 Terminologie

Daar is *jazz*-terme wat nie vertaal kan word nie. Voorbeelde hiervan is terme soos *swing*, *feel* en *groove*. Om hierdie rede word daar deurgaans van dié oorspronklike Engelse terme gebruik gemaak. Die begrip *feel* sou byvoorbeeld vertaal kon word as “die persepsie van ritmiese en stilistiese gevoelswaarde”, maar dit is te lomp om herhaaldelik só te gebruik. Daar word dus slegs ’n eenmalige verduideliking van Engelse terme in Hoofstuk 3 gegee, waarna dit deurgaans op Engels gebruik word.

Die tendens om *jazz*-terme en -begrippe op Engels te gebruik, kom ook voor in tale soos Duits, Frans en Nederlands.

Daar word na die term *klassiek* verwys in teenstelling met *jazz*. Die begrip *klassiek* verwys telkens na Westerse kunsmusiek en sluit musiek van alle stylperiodes in.

Die term *jazz* en watter musiek as *jazz* geklassifiseer kan word, word later in meer besonderhede bespreek (sien 3.3).

1.11 Hoofstukindeling

Die eerste hoofstuk dien as inleiding tot die proefskrif. Hoofstuk 2 is ’n kort biografie van Christopher Norton, wat agtergrond oor sy opleiding as musikus gee en sy grootste suksesse as komponis uitlig. Hoofstuk 3 is ’n lys van die *jazz*-terminologie soos dit in hierdie geskrif voorkom. Dit dien as verduideliking vir sommige onvertaalbare terme. Hoofstuk 4-6 bied ’n analitiese bespreking van al die komposisies uit *Microstyles*, wat onder verskillende subtitels uitgelê is. Hoofstuk 7-8 bespreek slegs improvisasie. Hoofstuk 7 gebruik Norton se oorspronklike stukke as modelle vir improvisasie, terwyl Hoofstuk 8 nuutgeskepte komposisies deur die navorser

as basis gebruik, maar steeds in die styl van *Microstyles*. Hoofstuk 9 dien as 'n samevatting van die navorsing.

Daar word verder vier bylae ingesluit. Bylaag A is 'n lys van al Norton se komposisies vir klavier. In Bylaag B word al die stukke in *Microstyles* gradeer volgens die moeilikheidsgraad van Unisa se klaviereksamens. Bylaag C bevat al die volledige partiture van die improvisasies uit Hoofstuk 7. Bylaag D is twee laserskywe met opnames van voorbeelde uit Hoofstuk 4-6 en sommige improvisasies en oefeninge uit Hoofstuk 7-8. Daar verskyn in hierdie bylaag ook 'n lys van snitte soos dit op die laserskywe voorkom.



HOOFSTUK 2

NORTON: 'N KORT BIOGRAFIE

Alle inligting in hierdie hoofstuk is van Christopher Norton se tuisblad (www.christophernorton.com/biography.asp) verkry.

Christopher Norton is in 1953 in Nieu-Seeland gebore. Hy het op 14-jarige ouderdom begin komponeer. Op 16-jarige ouderdom is sy eerste werk vir 'n orkes uitgevoer en opgeneem. Hy het 'n honneursgraad in musiek aan die Universiteit van Otago (Dunedin) in 1974 verwerf. Na sy musiekstudies het hy 'n loopbaan as onderwyser, pianis en komponis begin. Hy het as pianis sukses behaal en saam met die Nieu-Seelandse Simfonie-orke opgetree en opnames vir die radioprogram *Concert Programme* gemaak.

In 1977 het hy die Verenigde Koninkryk besoek, waar hy sy studies in komposisie voortgesit het aan die Universiteit van York onder Wilfred Mellers en David Blake, met 'n beurs van hierdie universiteit. In hierdie tyd het hy werke vir koor, orke, klavier en musiekblyspele die lig laat sien. Hy het 'n belangstelling in populêre musiek ontwikkel toe hy as klawerbordspeler in verskeie *rock-* en *pop bands* begin speel het. Hier het hy met 'n kombinasie van style begin eksperimenteer in 'n poging om die gaping tussen sy klassieke agtergrond en kontemporêre populêre musiekstyle te verklein. Sy vroegste werke is deur Universal Edition in Londen gepubliseer en het *Carol Jazz* (improvisasies op Kersliedere) en *Sing 'n' Swing* (vir koor, klavier en slagwerk) ingesluit.

In 1983 het Norton se eerste *Microjazz*-publikasie by Boosey & Hawkes verskyn. Vandag is *Microjazz* die topverkoper-musiekreeks in die geskiedenis van Boosey & Hawkes, met meer as een miljoen verkope tot op hede.

Christopher Norton is vandag 'n gevestigde komponis, musiekregisseur, verwerker en opvoeder. Hy het musiekblyspele, balletmusiek, klaviermusiek, populêre liedere en orkesmusiek gekomponeer, asook kenwysies en temamusiek vir televisie en radio. Tot op hede is daar nie minder nie as 41 albums van sy komposisies vir soloklavier gepubliseer. Hierdie albums word in Bylaag A gelys. Norton het ook komposisies vir klavier (vier- en seshande) asook *Microjazz*-albums vir fluit, hobo, klarinet, viool, altviool, tjello, kontrabas, trompet, blokfluit, kitaar en saxofoon die lig laat sien. Daarbenewens bestaan talle komposisies vir koor en strykkorke.

Christopher Norton gee dwarsoor die wêreld lesings oor aspekte van sy musiek. Hy verkies om tradisionele onderrigmetodes met aspekte van moderne tegnologie te integreer.

Norton het bekendheid verwerf vir sy reeks *Microjazz* – maklike gegradeerde stukke in style soos *blues*, *rock 'n' roll*, *reggae* en *jazz*. Hy het soorgelyke sukses behaal met die verskyning van sy bekroonde *Essential Guide to Pop Styles*, *Essential Guide to Latin Styles* en *Essential Guide to Jazz Styles*.

Hy is die vervaardiger van talle ligte geestelike (*gospel*) laserskywe wat wêreldwyd meer as een miljoen kopieë verkoop het.

Christopher Norton se musiek word eksklusief deur Boosey & Hawkes uitgegee en sluit ook die musiek in wat eers deur Universal Edition gepubliseer is (www.christophernorton.com).

HOOFSTUK 3

JAZZ-TERMINOLOGIE

3.1 Terme

Daar word na die volgende terme in hierdie studie verwys. Sommige daarvan is onvertaalbaar.

Antisipasie Die vooruitneming van die pols deur 'n noot of 'n akkoord op die vorige agste- of kwartnoot te speel.



Avoid-noot 'n *Avoid*-noot is die vierde trap van enige majeurtoonleer wat in die improvisasie (RH) saam met die tonika-akkoord (LH) klink. Hierdie noot moet slegs as deurgangsnoot tydens improvisasie saam met die tonika-harmonie gebruik word. 'n Voorbeeld is die F in 'n C majeurtoonleer wat vermy moet word wanneer daar 'n C majeurakkoord gespeel word. (Levine 1989:61).

Backbeat Hierdie verwysing na die tussenslag word in voorbeelde van veral *pop*-musiek gebruik waar die swak polse beklemtoon word. In 'n 4/4-tydmaat word maatslae 2 en 4 deurgaans meer as maatslae 1 en 3 beklemtoon.

Ballad 'n Stadige komposisie wat instrumentaal of vokaal kan wees (Gridley 1997:401). Dit is gewoonlik 'n stadige en sentimentele liefdeslied (Tirro 1996:103).

Big Band

’n Groot ensemble wat gewoonlik drie tot vier trompette, drie tot vier trombone, vier tot vyf saxofone en ’n ritme-seksie wat uit klavier, kitaar, kontrabas en tromme bestaan, insluit.

Blue-noot

’n *Blue*-noot is die mikrotonale verlaging van die tertse, septiem en tot ’n mindere mate die kwint van ’n toonleer (Sadie 1994:96).

Dit is die gebruik by saxofoon- en trompetspelers om die tertse en septiem van die toonleer te verlaag. Hierdie verlaging is egter minder as ’n halftoon. Omdat hierdie effek nie op die klavier moontlik is nie, het sommige pianiste begin om twee of drie aangrensende halftone saam te speel om ’n *blues*-agtige klank na te boots. Sommige pianiste maak van ’n chromatiese glyer van bo of van onder die hoofnoot gebruik om hierdie effek te verkry. Soos wat elektroniese klawerbord ontwikkel het, is die tegniek van *pitch bending* moontlik gemaak deur ’n wiel aan die kant van die klawerbord waarmee die toonhoogte elektronies verbuig kan word. Dieselfde tegniek word veral in *rock*-musiek deur kitaarspelers gebruik (Gridley 1997:371).

Blues-toonleer

’n Toonleer bestaande uit sewe note. Dit word gereeld in *jazz*-musiek gebruik.



(Uit: J. Aebersold, *Jazz Handbook*, p.30)

Chord Chart

’n Partituur wat uit ’n melodielyn (of melodielyne in geval van meer stemme) en akkoordsimbole bestaan.

Clave

Latyns-Amerikaanse *grooves* het 'n gelyke agstenoot *feel* en het geen *backbeat* as sulks nie, maar maak op 'n ander stel aksente staat in 'n 4/4-maat vir sy ritmiese karakter genaamd *clave* (uitgespreek 'klaa-wy'). Daar is vele tipes *clave*, maar die bekendste, genaamd die 3 + 2 *clave* lyk soos volg:



(Uit: C. Beale, *Jazz piano from Scratch*, p.88)

Comping

Die gesinkopeerde speel van akkoorde om 'n geïmproviseerde begeleiding daar te stel vir gelyktydige geïmproviseerde solo's. Dit kan tot 'n mindere of meerdere mate die ritmes en geïmpliseerde harmonieë van die melodielyn komplimenteer (Gridley 1997:402).

Doo-Wop

Die woorde wat agtergrondsangers (*backing vocalists*) in die vyftigerjare gebruik het om harmonieë tydens 'n lied te sing. Die ritme van die motief was gewoonlik lank-kort met 'n aksent op die tweede (en korter) noot. Dit was 'n gefraseerde tweeknot-motief. (Norton 1994:30).

Even 8^{ths} / Straight 8^{ths}

Hierdie aanduiding kom by *rock-*, *pop* en Latyns-Amerikaanse style voor waar die onderverdeling van die pols reëlmatige agstes bly – soos dit in die meeste musiek die geval is. Dit word meestal in teenstelling met *swing* gebruik, om aan te dui dat 'n stuk nie met *swing feel* gespeel moet word nie.

Feel

Hierdie term het betrekking op die gevoelswaarde van die metriese inhoud van 'n stuk. Charles Beale (1998:6) noem die onderverdeling van die pols *feel*. Dit kan

aandui of 'n stuk 'n *swing feel* (opeenvolgende agstenote word lank-kort, lank-kort gespeel) of 'n *straight feel* (opeenvolgende agstenote word reëlmatig in lengte gespeel) het.

Feel het ook te doen met die kwaliteit van die improviseerder se keuse van ritmes. Om hierdie rede kan daar gepraat word van 'n speler met goeie *feel*. Dit dui op 'n aanvoeling vir die betrokke styl van musiek.

Field Hollers

'n Tipe lied en 'n kommunikasiemiddel soos gebruik deur die swart slawe wat in die katoenplantasies in die V.S.A. moes werk. Hierdie half-gesonge, half-skreeu taal is aangewend om byvoorbeeld water te vra of om hulp te roep oor lang afstande (Martin & Waters 2006:14).

Fills

Dit is die invoeging van kort melodiese fragmente waar die musiek 'n stilte, aangehoue noot of leë maat het.

Funk

Funk is 'n styl uit die sestigerjare wat uit *motown* en *soul* ontwikkel het en later Amerikaanse populêre musiek geword het. Dit word gekenmerk deur 'n sestiendenootpatroon in 'n 4/4-*rock groove* (Beale 1998:188).



Groove

Die spesifieke ritmiese begeleiding wat 'n betrokke styl sy identiteit verskaf. Die begeleiding (klavier, kontrabas en tromme) skep die regte *groove* vir die melodie om in te pas.

- Guide Tones*** Hierdie benaming verwys na die derde en sewende trappe van 'n vierklank. (Aebersoldt 2000:34)
- Jazz*** *Jazz* is musiek waarin improvisasie voorkom, teen 'n reëlmatige tempo. Dié improvisasie geskied met 'n herhalende harmoniese basis (genaamd *changes* onder *jazz*-musici) en maak van sinkopasie gebruik. Hierdie styl toon individuele karaktereienskappe van die uitvoerder en sluit bepaalde instrumente in. Dit word gewoonlik deur 'n ritme-seksie (*rhythm section*) bymekaar gehou. (Tirro 1996:172) Sien ook 3.3 vir 'n meer volledige verduideliking.
- Kicks*** Sinkopasies en antisipasies wat binne 'n *rock* of *funk groove* ingevoeg word om die ritme te varieer (Beale 1998:88)
- Lead Sheet*** 'n Partituur wat uit 'n melodielyn (of melodielyne in geval van meer stemme) en akkoordsimbole bestaan.
- Lick*** Gebruikstaal vir 'n kort frase of kort melodiese fragment (Gridley 1997:402).
- Locked Hands*** 'n Styl van klavierspel waar beide hande dieselfde ritme speel. Daar word gewoonlik akkoorde in die linkerhand gespeel, met die opsie van akkoorde, dubbelnootoktawe of enkelnote in die regterhand.
- Motown*** 'n Vertakking van *soul*-musiek in die sestigerjare wat 'n tamboeryn saam met tromme gebruik het. Dit het ook antifonale aspekte van *gospel*-musiek ingesluit.

- Offbeat** Verwys na tussenslae of swak maatslae in 'n maat, byvoorbeeld in 4/4 verwys dit na maatslae 2 en 4.
- Phrase driving** 'n Natuurlike konsep in die ritmiese benadering van klassieke musiek. Dit is die natuurlike versnelling binne 'n fragment of frase, wat weer na die oorspronklike tempo aan die einde daarvan terugkeer. Dit gee aan die musiek 'n voorwaartse ritmiese dryfkrag. Na die voorstuwing binne elke frase het dit natuurlike ruspunkte tot gevolg waar die musiek ontspan (Stockton 2001:2).
- Pitch bending** Die verbuiging van die toonhoogte om dit dieselfde effek as 'n *glissando* te gee van een noot na die volgende. Op die meeste klavierborde word 'n skakelaar in die vorm van 'n ring of wiel aangetref, waarmee die toonhoogte hoër of laer gedraai kan word.
- Ragged** 'n Term wat gebruik is om die gesinkopeerde ritmiese aard van *blues* en *ragtime* aan te dui (Martin & Waters 2006:28).
- Riff** Gebruikstaal vir 'n frase, melodiese fragment of tema (Gridley 1997:404).
- Rootless voicing** 'n Vierklank, waarvan die grondnoot weggelaat is, en die noot bygevoeg is, byvoorbeeld C7 sou gespeel word as EGB \flat D. Die grondnoot (C) word deur die kontrabas gespeel.
- Sinkopasie** Die beklemtoning van note wat nie op die hoofpols in 'n maat is nie.

- Slash-akkoord*** 'n Besyferingsmetode om spesifieke akkoorde en basnote te onderskei. C/E dui 'n C majeurakkoord (RH) aan, wat bo-op 'n E basnoot (LH) gespeel moet word. Am/F# sal 'n A mineurakkoord aandui met 'n F# in die bas. Dit word ook gebruik om poli-akkoorde te besyfer.
- Solo*** Die woord verwys na 'n improvisasie en word gebruik om na die geïmproviseerde seksie te verwys.
- Soul*** 'n Genre van musiek wat *gospel*-musiek met *rhythm and blues* kombineer.
- Stride*** Die styl van klaviermusiek wat *ragtime* gevolg het. Dit het dieselfde begeleidingsmateriaal in die linkerhand, maar die regterhand improviseer. Dit is in teenstelling met die genoteerde aard van *ragtime*.
- Swing feel/ Triplet feel*** Die onderverdeling van die pols word 'n triool van agstenote wat die gevoel van die metrum van enkelvoudig na saamgesteld verander. In die meeste *jazz*-musiek word daar twee agstenote per pols genoteer, maar met die aanduiding *swing* bo-aan die partituur word die waarde daarvan telkens na 'n kwartnoot en agste onder 'n triool-aanduiding verander. Die ritmiese implikasie van beide benamings is dieselfde.
- Turnaround*** 'n Gegewe of geïmproviseerde akkoordprogressie aan die einde van 'n stuk, wat die harmonie verander om nie op die tonika te eindig nie, maar wel op die dominant om die stuk in staat te stel om weer van voor af te begin, byvoorbeeld waar 'n stuk op I sou eindig in die laaste

maat, word die volgende progressie in die laaste maat gebruik: I-vi-ii-V7.

Upper structure 'n Drieklank op 'n tritonus. Die uitbreiding van die dominantvierklank om die noon, (verhoogde) undesiem en tredesiem in te sluit. Die resultaat is 'n drieklank oor 'n vierklank (byvoorbeeld D/C7). Die hoogste drie note van die seweklank vorm die *upper structure* van die akkoord.



Vamp Die opmaak van 'n begeleiding of patroon, gewoonlik op een of twee akkoorde. Dit dien as voorbereiding tot 'n solis gereed is om te begin speel.

Voicings Die spasiëring, uitleg en kombinasie van note in 'n akkoord wat help om die gewenste kenmerkende sonoriteite binne verskeie *jazz*-style te produseer.

Walking-baslyn Die kontrabas speel in die meeste *swing*-musiek deurgaans kwartnote wat trapsgewys van een akkoord na die volgende "loop". Dit vorm die reëlmatige ritmiese beweging in 'n *jazz*-trio.



3.2 Akkoordsimbole

Die meeste *jazz*-musiek word as 'n melodielyn genoteer met akkoordsimbole wat die harmoniese basis van die stuk aandui. Hierdie soort partiture staan as 'n *lead sheet* of *chord chart* bekend. Laasgenoemde word meestal in 'n *jazz*-ensemble-verwerking gebruik (Martin & Waters 2006:406). Hierdie wyse van notasie gee aan die uitvoerder die vryheid om self te besluit watter harmoniese verspreiding en in watter ligging en omkering die akkoorde gerealiseer kan word.

Dit is belangrik om hierdie akkoordsimbole te ken en te verstaan om 'n akkoordsimbool per maat te visualiseer wanneer uitgeskrewe musiek gespeel word. Die vermoë om akkoordsimbole te visualiseer, is 'n uitstekende manier om geheueglipse af te weer.

Vir die doeleindes van hierdie navorsing word die akkoordsimbole in die analise en improvisasie-voorstelle gebruik. Daar bestaan meer as een simbool vir dieselfde akkoord. In die volgende tabel word die opsies vir besyfering telkens aan die linkerkant geskryf, met die realisering daarvan aan die regterkant.

$C^{\Delta} / C_{MA}^7 / C \text{ maj}^7$	C E G B
C^7 / C_{dom}^7	C E G B \flat
C_{min}^7 / C^{-7}	C E \flat G B \flat
C_{min}^9 / C^{-9}	C E \flat G B \flat D
C^9 / C_{dom}^9	C E G B \flat D

Slash-akkoordnotasie word meestal gebruik om omkerings en poli-akkoorde in *jazz* en populêre musiek aan te dui: om 'n C majeurakkoord in eerste omkering aan te toon, word die basnoot met behulp van 'n skuinsstreep aangedui, byvoorbeeld C/E. Die letter aan die linkerkant van die skuinsstreep stel die grondnoot van die akkoord voor en die letter aan die regterkant, die basnoot.

Politonale akkoorde kan op dieselfde wyse genoteer word, sonder om verwarring te veroorsaak, byvoorbeeld



3.3 *Swing*

3.3.1 Begripsverklaring: *Feel*

Die stukke wat in hierdie studie bespreek word, is elk in 'n bepaalde styl gekomponeer. Die invloed van *jazz*, *pop* en/of *rock* is deurentyd te bespeur. Kan die musiek in 'n *swing*-styl as *jazz* geklassifiseer word? Om hierdie vraag te kan beantwoord, moet daar eers gekyk word na wat *jazz* regtig is.

Die woord *jazz* het 'n verskeidenheid betekenis wat oor 'n breë spektrum van style strek. Die omskrywing van *jazz* is dikwels kontroversieel, deels omdat daar verskillende begrippe bestaan van wat *jazz* is en deels omdat *jazz* improvisasie bevat, wat baie moeilik is om te noteer. Die infleksies in toonhoogte (soos deur 'n sanger of sommige ander instrumente gemaak kan word), variasie in toonkleur, en ritmiese nuansering in *jazz*-improvisasie moet genoteer wees om *jazz* te kan bespreek en te definieer. Laasgenoemde word

nie genoteer nie, en om hierdie rede is die verskillende style binne *jazz*, en die ontwikkeling daarvan oor die afgelope 100 jaar nog moeiliker om te definieer. Daar is egter twee deurlopende faktore wat *jazz* uit verskillende eras 'n bepaalde karakter gee: improvisasie en *swing feel* (Gridley 1997:4).

Norton se musiek verlang geen improvisasie nie, en om hierdie rede sou sommige musiekwetenskaplikes meen dat dit ook nie as *jazz* beskou kan word nie, maar net as *jazz*-geïnspireerde stukke. Die navorser is van mening dat in sommige musiek (soos in *Microstyles*) die stylkenmerke van *jazz* so duidelik is dat geen improvisasie nodig is om hierdie komposisies as *jazz* te klassifiseer nie.

Swing is die kenmerkende ritmiese element van *jazz* wat Norton in nege komposisies insluit, wat in hierdie navorsing bespreek word.

As musiek luisteraars wil laat dans, hande klap of tydhou met die voet, bevat dit 'n komponent waarna verwys word as *swinging feeling*. Hierdie effek kan in enige tipe musiek aangetref word, nie net in *jazz* nie. Musiek wat 'n vaste tempo het en met geesdrif uitgevoer word, is ritmies opwindend. In hierdie opsig kan baie nie-*jazz* uitvoerings as *swinging* beskryf word. Om die unieke maniere te spesifiseer waarop 'n *jazz*-uitvoering kan *swing*, moet die algemene eienskappe van *swing* en die spesifieke betrekking daarvan op *jazz* bespreek word.

Swing is 'n ritmiese fenomeen wat die kombinasie is van talle maklik definieerbare faktore en 'n paar subtiele, byna ondefinieerbare faktore. In hierdie bespreking moet die term *swing* nie verwar word met die benaming vir die era in Amerikaanse populêre musiek van 1930-40 nie.

3.3.2 Algemene *swing*

Een van die maklike definieerbare faktore wat tot die *swing*-fenomeen bydra, is konstante tempo. In *jazz* word daar byna altyd 'n vaste tempo gehandhaaf. In musiek uit die klassieke musiekskatkis is die handhawing van 'n vaste tempo soms minder streng en meer buigsaam. Konstante tempo stel 'n vaste voorwaartse momentum daar en hierdie praktyk in *jazz*, wat van die begin tot einde van 'n stuk konsekwent bly, is noodsaaklik vir *swing feel*.

'n Tweede en belangrike faktor van *swing feel* is die ineengeskakelde groepsklank. Dit ontstaan wanneer elke speler se spel presies gesinchroniseer word met dié van elke ander speler. Die verskillende lede hoef nie noodwendig dieselfde ritmes in unison te speel nie, maar elke speler moet die ritmes met noukeurigheid in verhouding tot die polsslag en die klank van die ander instrumente uitvoer. 'n Groep kan nie *swing* as die lede nie nou saamspeel nie.

Die uitdrukking "'n uitvoering *swing*" dui daarop dat die groep 'n konstante tempo handhaaf en dat die ritmiek daarvan presies gesinchroniseerd is. Die uitdrukking dui ook daarop dat die uitvoering 'n ritmiese *lilt* (bons) het. Dit is moeilik om te definieer en word soms ook as 'n goeie ritmiese *groove* beskryf.

Die gees waarmee 'n uitvoerder die musiek vertolk, dra by tot die *swing* van 'n uitvoering. Om iets "op te *jazz*" is 'n term wat in die omgangstaal gebruik word om aan te dui hoe iets lewend/gelukkig gemaak word.

Dit is dus uit bogenoemde duidelik dat *swing* gekenmerk word deur 'n konstante tempo. Verder word dit met ritmiese bons en geesdrif uitgevoer.

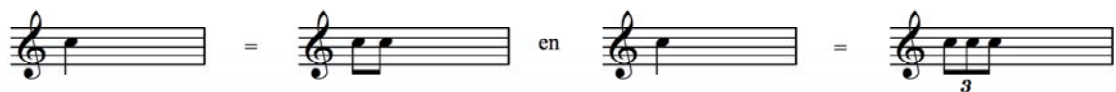
Die *swing*-beskrywing het ook betrekking op geesdriftige uitvoerings van polkas, walse, *flamenco*-musiek, sigeunermusiek, marse, *rock*- en klassieke musiek.

3.3.3 *Jazz swing*

Die voorafgaande eienskappe is nodig om 'n *jazz*-uitvoering te laat *swing*, maar dit is nie al wat nodig is nie. Een belangrike element van *jazz swing feel* is die belangrikheid en invloed van gesinkopeerde ritmiese figure. Sinkopasie is die beklemtoning van note net voor of na die polsslug. Sinkopasie word dus as die beklemtoning van note op swak polse gesien. Die ritmiese spanning in 'n ensemble wat aan die teenoorgestelde kante van die pols aandag gee, is van kardinale belang vir *swing feel*. Omdat ritme 'n sin vir tydsberekening is, word *jazz swing feel* direk met die tydsberekening van sinkopering verbind. Dit beteken dat wanneer 'n uitvoerder se kwaliteit van *swing feel* beoordeel word, toonkwaliteit, nootkeuse en melodiese verbeelding sekondêr is tot sy/haar tydsberekening.

'n Baie belangrike faktor wat tot *swing feel* bydra, is die *swing*-agstenootpatroon. Hierdie konsep kan soos volg verduidelik word:

In Westerse musiek word 'n kwartnoot (hoofpols) gewoonlik in twee agstenote onderverdeel. Dit is daarbenewens moontlik om 'n kwartnoot ook as 'n triool van drie agstenote te verdeel.



Die *swing feel* van opeenvolgende agstenote het byna dieselfde ritmiese verhouding tot mekaar as wanneer gelyke agstenote om die beurt verander word in gepunteerde agstenote, gevolg deur 'n sestiende. Dit is egter net 'n visuele hulpmiddel om *swing* so te skryf of dit te lees.





Die korrekte *swing*-weergawe van dieselfde konsep gebruik 'n triool van agstenote, waarvan die eerste twee agstenote oorgebind word en telkens as 'n kwartnoot (onder die triool) voorkom met die oorblywende agstenoot daarna.



Hierdeur word dieselfde lank-kort-effek verkry (as in die voorafgaande gepunteerde voorbeeld), maar die kwaliteit is verskillend, omdat die onderverdeling van die pols 'n agstenoot (onder 'n triool) is en nie sestiendenote nie.

Omdat die notasie van hierdie oorgebinde triool tydrowend is, het komponiste die gebruik aangeneem om gelyke agstenote te noteer, maar het dan aangedui dat dit in *swing*-styl gespeel moet word.

Soms is daar 'n aanduiding dat twee agstenote gelyk is aan 'n triool van 'n kwartnoot en 'n agstenoot: ( = ).

Indien bogenoemde konsep nie bekend is aan die musikus nie, kan so 'n aanduiding verwarrend wees.

Om hierdie verwarring te verminder en in sommige gevalle uit te skakel, het Norton van die stukke in saamgestelde tydmaatsoorte genoteer. Dit verseker dat die onderverdeling van die pols wel 'n triool oftewel drie agstenote is.

Die laaste bydraende faktor tot *swing feel* is die afwisseling van spanning en ontspanning in frases. Dit is nie in wese 'n ritmiese element nie, maar die wisseling tussen meer en minder aktiwiteit in 'n frase dra tot die *swing feel* by.

Met bogenoemde verduideliking in gedagte, is dit duidelik waarom die volgende kriteria gebruik word om iemand as 'n *jazz*-musikus te beskryf:

- a) 'n Musikus wat met 'n *jazz swing feel* speel
- b) 'n Musikus wat kan improviseer
- c) 'n Musikus wat met 'n *jazz swing feel* speel en kan improviseer

Volgens Mark Gridley (1997:8) is enige musikus wat oor enige van dié drie kriteria beskik, waardig om as *jazz*-musikus bekend te staan.

Omdat die kenmerke van *swing feel*, soos hierbo uiteengesit, aanwesig is, is die navorser van mening dat Christopher Norton se *Microstyles jazz*-musiek is en nie net musiek in 'n *jazz*-styl nie.