



HOOFSTUK 4

***MICROSTYLES* : KATEGORIE A-STUKKE**

Die stukke uit Norton se *Microstyles* wat in hierdie kategorie gegropeer is, is toeganklik vir enige student, ongeag of die student 'n kennis van populêre musiekstyle het of nie.

Norton se komposisionele prosesse word in hierdie hoofstuk bespreek. Daar word telkens voorstelle vir stylgetroue uitvoering gemaak. Daar word ook kort verduidelikings van sekere style gegee om die verskille tussen die ingeslote style aan te dui. Na die bespreking van elke stuk word voorstelle vir melodiese improvisasie in dieselfde styl bespreek.

Die navorser wil graag beklemtoon hoe belangrik dit is om die musiek van *Microstyles* deurgaans met 'n baskitaar/kontrabas en tromme in gedagte, te benader. Alhoewel hierdie stukke vir soloklavier bedoel is, maak die kennis oor die herkoms van die musiek en ander komposisies in elke styl 'n verskil in die uiteindelijke uitvoering van die musiek. Dit is identies aan enige soloklaviermusiek uit die klassieke genre, waar die nabootsing van orkesinstrumente die pianis noop om 'n kennis van ander werke van dieselfde komponis (byvoorbeeld simfonieë en operas) te bestudeer. Dit alles dra by tot begrip vir die komponis se bedoeling met die musiek. Dit stel die uitvoerder in staat om die note op die partituur te realiseer met 'n geheel en al ander ouditiewe uitgangspunt. Om 'n korrekte innerlike stilistiese klankbeeld te skep voordat hy/sy 'n stuk speel, kan beskou word as die belangrikste stap om 'n beeld te skep van hoe die musiek moet klink.

4.1 *Ballad*

Elk van die stukke wat vervolgens bespreek word, is in hierdie kategorie geplaas vanweë hulle voor-die-hand-liggende interpretasie. Die benadering tot hierdie tipe musiek sou vir enige student/onderwyser dieselfde wees as die benadering tot 'n ballade, fantasie of nokturne. Die interpretasie berus meestal op die vermoë om die melodiese inhoud van die musiek met goeie *cantabile*-spel in die regterhand te realiseer teenoor die ondergeskikte begeleiding in die linkerhand. In hierdie oorwegend homofoniese komposisies moet onderskeid duidelik getref word tussen stukke waar die metriese benadering (byvoorbeeld soos in 'n fantasie) vryer kan wees en waar 'n streng tempo eerder gehandhaaf moet word. 'n Kennis van die betrokke styl is nodig om hierdie onderskeid te kan tref.

4.1.1 I-6 *Down South* (*Rock ballad*)

Norton het die karakter-aanduiding *dolefully* gebruik, wat vertaal kan word as treurig, jammerlik of droewig (Eksteen: 1997:910).

4.1.1.1 Styl

Die stuk word teen 'n konstante tempo uitgevoer, wat dui op die metriese stabiliteit van *rock*-musiek. Die ritmiese vooruitnemings in die melodie moet telkens met 'n aksent gespeel word.

Alhoewel die stemming van hierdie stuk droewig en somber is, is die metronoom-aanduiding redelik vinnig. Die vinniger tempo is vermoedelik om te voorkom dat die musiek te staties klink.

4.1.1.2 Vorm

Die volmaakte kadens tussen mate 6-7 dui die einde van die eerste sin aan. Maat 8 is dus 'n skakel, voordat die volgende sin in maat 9 begin. Norton gebruik in hierdie stuk telkens dieselfde materiaal as in die opening om die tweede- en derde sinne te begin (maat 9 en maat 17).

Die tweede sin (mate 9-16) is agt mate lank en eindig op die dominant in maat 16.

Die derde sin (mate 17-23) is soos die eerste sin, sewe mate lank. Norton verander die harmonie van die laaste drie mate van die sin om die stuk op die tonika te laat eindig.

4.1.1.3 Harmonie

Die einde van die eerste sin in maat 7 word deur 'n volmaakte kadens tussen mate 6-7 aangedui, wat 'n gevoel van finaliteit bewerkstellig. Die komponis gebruik die dominantharmonie in maat 8 as 'n skakel.

Die treurige atmosfeer word bewerkstellig deur die lang, gedrae note in die linkerhand. Die linkerhand impliseer die harmonie deur in sommige mate 'n enkelnoot of twee note te gebruik. Die res van die harmonie word deur die regterhand geïmpliseer (sien voorbeeld 2).

Die harmoniese ritme bly deurgaans dieselfde soos in voorbeeld 2 gesien kan word. Die harmonie verander slegs aan die begin van elke maat.

Norton skryf 'n dalende baslyn in die linkerhand in mate 1-5 en pas die posisies van die akkoorde aan om hierdie dalende baslyn te bewerkstellig. Die omkerings van die akkoorde lei soms tot dubbelsinnigheid van sommige harmonieë omdat die grondnoot van 'n akkoord soms ontbreek. Maat 4 is 'n goeie voorbeeld hiervan. Norton gebruik hier 'n F mineurakkoord met 'n toegevoegde sekst, maar die F ontbreek in die akkoord. Die akkoord kan ook

gesien word as 'n D halfverminderde akkoord waarvan die tertse ontbreek. Onderstaande voorbeeld illustreer hierdie akkoord.

Voorbeeld 1: Norton, *Down South* uit *Microstyles I*, 4



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.8)

Die analise van akkoorde waar Norton note van die harmonie weglaat ter wille van yl tekstuur is belangrik met die oog op improvisasie.

4.1.1.4 Ritmiek

Daar word deurgaans in hierdie proefskrif voorgestel dat 'n ritmiese sinkopasie of antisipasie telkens met 'n aksent gespeel moet word, selfs al het Norton dit nie so aangedui nie. In populêre- en jazz-musiek word sinkopering en antisipasies gebruik om sekere note te beklemtoon om sodoende reëlmatige ritme in die melodie te vermy (Kennedy 1990:640). Norton het die gesinkopeerde noot in die openingsmotief presies op die hoogtepunt van die frase geplaas. Dit beteken dat die natuurlike interpretasie van so 'n frase, met 'n *crescendo* en *diminuendo*, 'n natuurlike aksent op die hoogste noot in die openingsfrase sal hê. Dit is wenslik om die frase dinamies na die antisipasie te laat ontspan.

Hier volg twee weergawes van die eerste vier mate. Die eerste weergawe is Norton se oorspronklike en die tweede het die navorser se dinamiese aanwysings by. Die pedalaanduidings is in beide gevalle dié van Norton. Die aksente en dinamiese veranderinge steun die ritmiek in hierdie stuk en kan deurgaans so aangewend word.

Voorbeeld 2: Norton, *Down South* uit *Microstyles I*, 1-4



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.8)

4.1.1.5 Pedaalgebruik

Soos dit duidelik blyk uit die voorafgaande voorbeeld, gebruik Norton die demperpedaal op so 'n wyse dat die sonoriteit binne elke maat toeneem, omdat die pedaal nie deur die loop van die maat gewissel word nie. Die sonoriteit word aan die begin van die volgende maat verminder waar die pedaal verwissel word. Die melodiese inhoud van hierdie stuk laat hierdie oorvleueling van melodienote toe, vanweë die karakter en harmoniese ritme.

4.1.1.6 Versierings

'n Algemene verskynsel in *jazz*-musiek is waar 'n *acciaccatura* 'n halftoon onder die hoofnoot as 'n versiering gebruik word. Dit kom soms ook as 'n chromatiese opgaande glyer voor (van twee of drie halftone onder die hoofnoot). 'n Voorbeeld hiervan verskyn in maat 8 (sien voorbeeld 3) en word op die pols, oftewel saam met die linkerhand gespeel (Beale 1998:138).

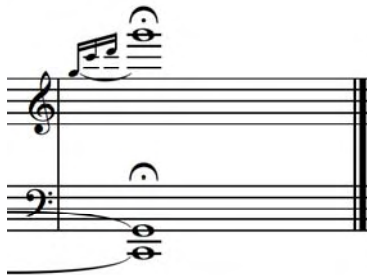
Voorbeeld 3: Norton, *Down South* uit *Microstyles I*, 8



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.8)

Die heel laaste maat (sien voorbeeld 4) het 'n versiering wat uit drie note bestaan, waar die intervalle van die note soos 'n akkoord klink. Dit het tot gevolg dat dit soos 'n vinnige *arpeggio* klink. Die versiering moet op die eerste pols van die maat uitgevoer word. Die hoogste noot van hierdie *arpeggio* is steeds deel van die melodie en moet beklemtoon word.

Voorbeeld 4: Norton, *Down South* uit *Microstyles I*, 23



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.8)

4.1.1.7 Improvisasie

Hierdie stuk dien as een van die meer toeganklike voorbeelde vir melodiese improvisasie, omdat die tempo stadig is en die begeleiding in die linkerhand eenvoudig is. Die voordeel van hierdie twee faktore is die moontlikhede wat die student in hierdie omstandighede het om meer op die improvisasie in die regterhand te fokus. Die harmoniese analise van die stuk is in hierdie geval net so belangrik soos die melodiese improvisasie. Die harmonie is die belangrikste leidraad van watter note die student tydens die improvisasie kan gebruik.

Die harmoniese ritme in stadiger musiek is gewoonlik vinniger as in stukke met 'n vinniger tempo. Hierdie verskynsel kan soms bedrieglik wees omdat die student gekonfronteer word met subtiele akkoordveranderinge in die linkerhand, waarvan die effek op die keuse van note in die regterhand verreikend is. Die insig om die veranderinge van harmonie in die linkerhand te bespeur, is nodig om korrek in die regterhand te kan improviseer.

'n Eenvoudige manier om eers die harmoniese beweging in hierdie stuk aan die student bekend te stel, is om akkoorde in kwartnote in die regterhand te speel – soos in die begeleiding van 'n *rock ballad* vir 'n sanger (Herder 1990:140)

Voorbeeld 5: Improvisasie 1 op *Down South* uit *Microstyles I*, 1-7



Vanweë die gebrek aan ritmiese beweging in die linkerhand sal die improvisasie die *feel* van die *rock ballad* moet weergee. Dit word deur sinkopering en antisipasies bewerkstellig.

Voorbeeld 6: Improvisasie 2 op *Down South* uit *Microstyles I*, 1-7



Afgesien van bogenoemde voorstelle is dit ook moontlik om hierdie soort stuk te gebruik om die student melodiese *fills* te laat speel waar daar stiltes in die melodie voorkom. Hierdie *fills* kan in dieselfde register gespeel word, of in 'n hoër register, om die sekondêre aard daarvan aan te dui.

Voorbeeld 7: Improvisasie 3 op *Down South* uit *Microstyles I*, 1-7



4.1.2 I-7 Fax Blues (Ostinato)

4.1.2.1 Styl

Die woord *blues* in die titel van hierdie stuk dui 'n gemoedstoestand aan eerder as 'n styl. Die *ostinato*-aanduiding bo-aan die partituur is nie 'n karakter-aanduiding nie, maar verwys na die herhaalde *ostinaat*-patroon in die linkerhand. Dit dui ook die belangrikste komposisionele middel aan.

Blues het meer as een betekenis en kan op 'n vormtipe of 'n styl dui wat in die V.S.A. met die ontstaan van *jazz* ontwikkel het. Die musiek is van kerkliedere (*spirituals*) en werkliedere (Martin & Waters 2006:28) afkomstig.

Algemene kenmerke van die *blues*-styl is die gebruik van die *blues*-toonleer, dominantvierklanke op die tonika, subdominant en dominant en deurgaans 'n twaalfmaat-frasekonstruksie (Beale 1998:140). Norton gebruik nie een van die bogenoemde stylkenmerke in *Fax Blues* nie. Daar kan met sekerheid gesê word dat hierdie stuk nie 'n konvensionele *blues-stuk* is nie, en ook nie in 'n *blues*-styl geskryf is nie.

4.1.2.2 Vorm

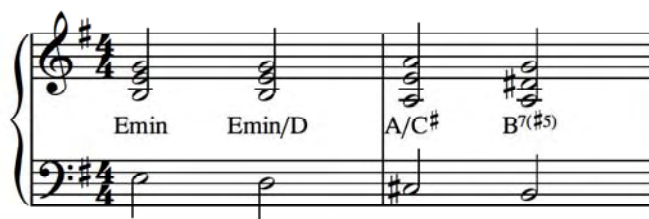
Norton gebruik die dalende baslyn as die belangrikste komposisionele middel en herhaal hierdie ostinaatpatroon nege keer. Omdat die harmonie dieselfde

bly binne elke ostinaat, dui Norton die konstruksie van frases aan deur in mate 5, 13 en 17 nuwe frases met dieselfde melodiese materiaal as in die opening te begin (sien voorbeeld 11). *Fax Blues* bestaan uit vier frases: die eerste is vier mate lank, die tweede agt mate en die laaste twee beide vier mate elk. Die eerste frase strek van mate 1-4 en die tweede frase begin met die openingsmelodie in maat 5 en strek tot maat 12. Die derde frase is 'n herhaling van die openingsmateriaal, maar die regterhand is een oktaaf hoër (mate 13-16). Die laaste frase is vier mate lank (mate 17-20).

4.1.2.3 Harmonie

Die herhalende dalende baslyn in die linkerhand is 'n motief wat deurgaans voorkom en vorm die harmoniese basis vir hierdie stuk. Norton gebruik vir die eerste tien mate uitsluitlik die eerste vyf note van E doriese modus in die melodie. Uit die herhaaldelike gebruik van die verlaagde septiem en verhoogde sekst in die ostinaat is dit afleibaar dat Norton die doriese modus op E as tonale basis vir hierdie stuk gebruik. Omdat daar byna deurgaans net enkelnote in albei hande voorkom, word akkoordveranderinge subtiel waargeneem omdat die harmonie geïmpliseer word. Norton se nootkeuse impliseer deurgaans die volgende akkoordprogressie:

Voorbeeld 8: Norton, Harmoniese progressie van *Fax Blues* uit *Microstyles I*, 1-2

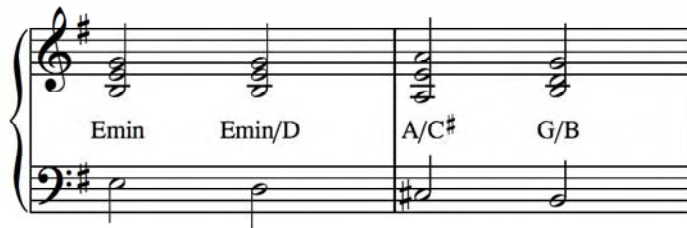


The image shows a musical score for a piano in 4/4 time, E major. The right hand (treble clef) has four chords: Emin, Emin/D, A/C#, and B7(#5). The left hand (bass clef) has a descending bass line: E, D, C#, B.

(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.9)

Alhoewel die doriese toonleer op E nie 'n D^o insluit nie, word 'n dominant vierklank geïmpliseer deur die B in maat 2 in die linkerhand (sien voorbeeld 11). Dit is ook moontlik om 'n alternatiewe harmonisasie vir die laaste akkoord te oorweeg:

Voorbeeld 9: Norton, Alternatiewe harmoniese progressie van *Fax Blues* uit *Microstyles I*, 1-2



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.9)

4.1.2.4 Ritmiek

Norton se partiture is noukeurig versorg met pedaal-, artikulasie- en dinamiese aanduidings, asook vingersettings. Wat opval in hierdie partiture, is die gebruik van aksenttekens om swak polse te aksentueer. In *jazz* word die swak polse (polse 2 en 4) die *backbeats* genoem (Beale 1998:187).

Voorbeeld 10: Norton, *Fax Blues* uit *Microstyles I*, 1-4



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.9)

Fyner nuansering deur *jazz*-pianiste sluit dikwels aksente op die onderverdeling van die pols in, waar sinkopering voorkom (Stockton 2001:5). In bostaande voorbeeld 10 sou dit ook moontlik wees om 'n aksent te plaas op die geantisipeerde E in maat 1 en weer in maat 3. Hierdie soort nuansering kom natuurlik vir die meeste *jazz*-pianiste, omdat dit die ritmiese spanning tussen die geantisipeerde polsslae en die hoofpolsslae verhoog.

In kontras met hierdie tipe aksentuering gebruik Norton aksente op die sterk polse in mate 7-8. Die doel van hierdie aksente is om die melodiese lyn, wat deur die hoogste note gevorm word, aan te dui.

Voorbeeld 11: Norton, *Fax Blues* uit *Microstyles I*, 5-8

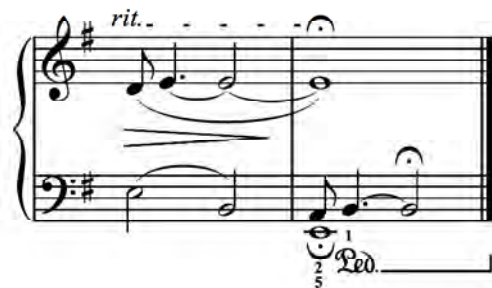


(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.9)

4.1.2.5 Pedaalgebruik

Daar is geen pedalaanwysings in hierdie stuk nie, behalwe in die laaste maat waar Norton aandui dat pedaal op die laaste akkoord bygevoeg moet word.

Voorbeeld 12: Norton, *Fax Blues* uit *Microstyles I*, 19-20



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.9)

Dit is belangrik om nie pedaal te gebruik in die res van die stuk nie, omdat aksente nie so duidelik hoorbaar is en gegradeer kan word wanneer pedaal bygevoeg word nie.

4.1.2.6 Improvisasie

Die harmoniese basis wat hierdie ostinaatpatroon in die linkerhand daarstel, is ideaal vir improvisasie. Dit gee aan die improviseerder geleentheid om dieselfde harmoniese beweging te realiseer met melodieë wat frase-gebonde is, omdat die ostinaatpatroon telkens herhaal en dit die natuurlike begin en einde van 'n frase aandui. Die ritmies-konsekwente patroon stel die improviseerder in staat om byna enige styl van melodiese improvisasie te

gebruik. Die doriese modus, wat deurgaans deur die baslyn geïmpliseer word (vanweë die teenwoordigheid van 'n C# en D^a), stel nog 'n grens waarbinne daar na willekeur geïmproviseer kan word. Improvisasie geskied makliker indien daar sulke duidelike grense is. Sonder sulke riglyne word die beginner-improviseerder oorweldig deur legio moontlikhede.

Twee moontlike toonlere om die improvisasie op te baseer buiten die doriese modus op E, is eerstens die *blues*-toonleer op E:

Voorbeeld 13: Improvisasie 1 op *Fax Blues* uit *Microstyles I*, 1-4



'n Tweede moontlikheid is die opgaande melodiese mineurtoonleer. Die gebruik van hierdie toonleer impliseer ander akkoordsimbole as dié in die oorspronklike. Die rede hiervoor is die teenwoordigheid van die D^o saam met die E mineurakkoord, wat 'n E mineur-majeur septiemakkoord vorm, waarvan die akkoordsimbool soos volg lyk: E_{min}7^{maj7} of soms E_{min}7^Δ.

Voorbeeld 14: Improvisasie 2 op *Fax Blues* uit *Microstyles I*, 1-4



Die uitdaging wat hierdie stuk vir die improviseerder stel, het nie te make met akkoordveranderinge nie, maar met die oorspronklikheid waarmee daar oor die herhalende harmoniese progressie geïmproviseer kan word. Weens die herhaling word hy/sy genoop om in elke nuwe frase met vindingryke idees vorendag te kom. Die linkerhand is ritmies staties. Die ritmiese inhoud van die melodie speel 'n belangrike rol, omdat dit die voortstuwung in die

musiek veroorsaak. Soos daar in die voorafgaande voorbeelde gesien kan word, moet heelwat sinkopering en vooruitnemings gebruik word om die *jazz*-karakter van die stuk te behou.

4.1.3 III-5 *Misty-Eyed* (*Country ballad*)

4.1.3.1 Styl

Country-musiek is 'n Amerikaanse musiekstyl wat in ca. 1920 ontstaan het. Dit is oorwegend 'n vokale styl, begelei deur *steel*-kitaar, viool en mandolien. Daar word van primêre akkoorde gebruik gemaak (I-IV-V) en is gewoonlik in 'n eenvoudige liedvorm geskryf. Daar bestaan verskeie substyle van *country*-musiek, waaronder *cowboy*, *western swing*, *Nashville* en *country rock*. Hierdie substyle het ontstaan weens die invloed van style soos *bluegrass* en *rock* (Harrison 2004:4-6).

Die pentatoniese toonleer word dikwels in *country*-musiek gebruik. Die klavier word nie algemeen gebruik in *country*-ensembles nie, maar dit is moontlik om die *country*-effekte op die klavier na te boots (Norton 1994:22).

4.1.3.2 Vorm

Daar is drie seksies in hierdie stuk, mate 1-7, mate 9-19 en mate 20-29. Die eerste en die laaste sin begin beide met die pentatoniese tema. Norton skryf 'n sin van sewe mate aan die begin, met 'n volmaakte kadens van mate 6-7. Maat 8 dien as 'n skakel.

Die middelseksie is duidelik onderskeibaar weens Norton se harmoniese progressie wat hier direk van C majeur na E \flat majeur beweeg. Dit is egter nie 'n volwaardige modulاسie na E \flat nie, want daar kom geen A \flat voor nie. Die tweede seksie (mate 9-19) bevat, soos in die ander twee seksies, melodiese materiaal wat die pentatoniese toonleer as basis gebruik.

4.1.3.3 Harmonie

Norton eindig die eerste sin met 'n volmaakte kadens in C van mate 6-7. Op die derde pols van maat 4 (sien voorbeeld 17 - maat 4³) gebruik Norton 'n dominantvyfklank waarvan die noon verhoog is (F-dubbelkruis – hier enharmonies gespel as G, en met 'n pyl aangedui in die volgende voorbeeld 15). Hierdie akkoord dien as tussendominant vir die submediant. So 'n akkoord staan as 'n dominant 9e-akkoord bekend. Die akkoordsimbool daarvoor is E7^(#9).

Voorbeeld 15: Dominantvyfklank met verhoogde noon



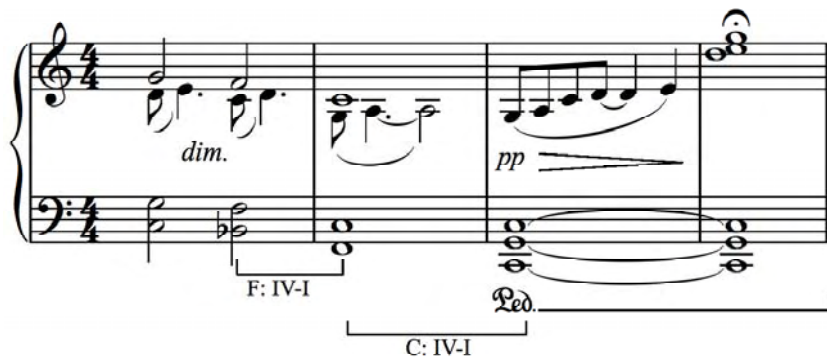
Die verhoogde noon sorg vir spanning in die interval tussen die majeuretert (in die laer gedeelte van die akkoord in voorbeeld 15) en die noot wat klink soos die mineurtert (9e) hoër in die akkoord in die regterhand (sien hakie in bostaande voorbeeld). Hierdie effek kom gereeld voor om die spanning in 'n dominantakkoord te verhoog (Cocker 1993:30).

Die middelseksie van hierdie stuk (mate 9-19) (waarvan mate 9-14, soos gesien word in voorbeeld 18) gebruik meer *pop*-geïnspireerde harmonieë in die linkerhand. In maat 9 is 'n noon in die akkoord bygevoeg, maar in noue ligging, wat dit soos 'n toegevoegde sekunde laat lyk. In maat 10 is 'n teruggehoue kwart bygevoeg. Laasgenoemde los nie op na die tertse nie. 'n *Jazz*-pianis speel gewoonlik akkoorde in omkering in die linkerhand. Die rede hiervoor is omdat daar aanvaar word dat die kontrabasspeler die grondnoot speel en verdubbeling daarvan oorbodig is. Hierdie akkoorde word *rootless voicings* genoem. Alhoewel dit 'n stuk vir soloklavier is, verkies Norton om steeds die belangrikste beginsels van *jazz*-klavier vir jong pianiste te leer.

Norton gebruik die Gsus4-akkoord in mate 12-13 (in die linkerhand) as harmoniese skakel om na C majeur in maat 14 terug te keer (sien voorbeeld 18).

Die harmoniese beweging in mate 26-28 en mate 16-18 skep 'n modale karakter, of wat beskryf kan word as parallelisme (Kennedy 1990:145). Norton beweeg direk van die tonika na die akkoord op die verlaagde leitoon. Hier volg twee plagale kadense direk na mekaar: F: IV-I en C: IV-I.

Voorbeeld 16: Norton, *Misty-Eyed* uit *Microstyles III*, 26-29



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.5)

4.1.3.4 Melodie

Norton gebruik soms melodiese materiaal wat eers in die regterhand voorkom en daarna deur melodiese materiaal in die linkerhand gevolg word. Hier moet die student oor die vermoë beskik om altwee fragmente ewe musikaal te fraseer. Die vraag deur die sopraan in maat 1 word deur die tenor in maat 2 geantwoord. Met behulp van 'n terughouding in die altstem in maat 5 skep die sopraan- en die altstem spanning deur 'n terughouding en oplossing. Hierdie effek skep ritmiese en harmoniese kleur (sien voorbeeld 17).

4.1.3.5 Ritmiek

Die enigste ritmiese element wat die invloed van *jazz* in hierdie stuk toon, is Norton se antisipering van die derde pols wat gereeld voorkom. In voorbeeld 18 kan daar duidelik gesien word hoe Norton hierdie sinkope in mate 1,3,5 en 7 gebruik. Dieselfde ritmiese element kom deurgaans voor, soos daar in voorbeeld 19 in mate 7, 9, 10, 11, 12 en 14 gesien kan word. Norton antisipeer soms die tweede pols soos in voorbeeld 20.

4.1.3.6 Pedaalgebruik

Norton dui slegs *con ped.* aan en laat die gebruik van die pedaal oor aan die smaak van die uitvoerder. In sommige frases het hy wel aangedui hoe die pedaal gebruik moet word. Hier is 'n voorbeeld van pedaalgebruik, soos deur die navorser aangebring, vir die eerste sewe mate:

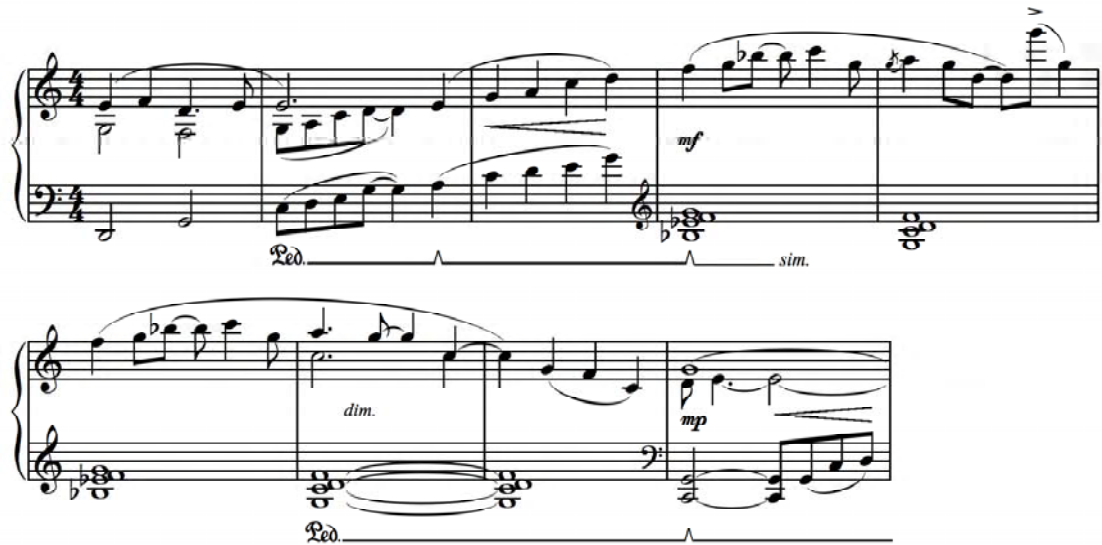
Voorbeeld 17: Norton, *Misty-Eyed* uit *Microstyles III*, 1-7



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.5)

Norton se gebruik van pedaal in sommige stukke uit *Microstyles* mag soms klink soos oorbenutting van die demperpedaal, soos in mate 7-8 (sien voorbeeld 18). Hierdie klankeffek word egter reeds in die titel voorspel. Hierdie pedaal aanduidings word nie as norm vir die res van die stuk voorgestel nie.

Voorbeeld 18: Norton, *Misty-Eyed* uit *Microstyles III*, 6-14



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.5)

4.1.3.7 Versierings

'n Tipiese klank in *country*-musiek is die gly van een noot na die volgende, soos deur die viool gespeel. Hierdie effekte word ook soms deur die kitaar behartig. In *Misty-Eyed* gebruik Norton hierdie versiering op twee verskillende maniere. Die eerste is met 'n *acciaccatura*, soos in maat 15:

Voorbeeld 19: Norton, *Misty-Eyed* uit *Microstyles III*, 15

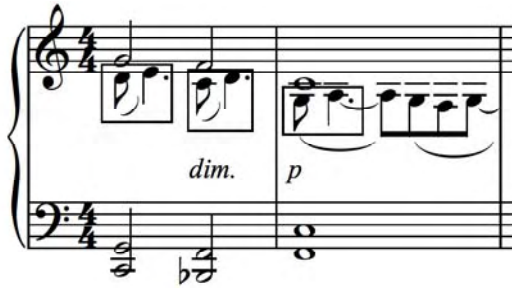


(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.5)

In bostaande voorbeeld word die *acciaccatura* saam met die C in die sopraan gespeel.

Die tweede voorbeeld is 'n vergrote weergawe daarvan in mate 16-17, waar hierdie versiering as agstenote uitgeskryf is en stadiger as bostaande *acciaccatura* uitgevoer word:

Voorbeeld 20: Norton, *Misty-Eyed* uit *Microstyles III*, 16-17



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.5)

4.1.3.8 Improvisasie

Die begeleiding in die linkerhand is spesifiek gekomponeer om by die melodiese inhoud van die regterhand te pas en bied gevolglik nie 'n gewenste basis vir begeleiding van 'n improvisasie nie. Omdat daar van die veronderstelling uitgegaan word dat die student reeds die oorspronklike stuk ken, is dit moontlik om die oorspronklike as basis te gebruik en aan die improvisasie te dink as 'n variasie eerder as 'n volwaardige improvisasie.

Voorbeeld 21: Improvisasie 1 op *Misty-Eyed* uit *Microstyles III*, 1-7



Dit is belangrik om 'n deeglike harmoniese analise van hierdie stuk te doen om te voorkom dat die akkoorde in omkerings in mate 9-13 foutiewe harmoniese realisering tot gevolg het. Daar kan met ander woorde twee moontlike akkoorde geïmpliseer word deur die *rootless voicing*.

Voorbeeld 22: Improvisasie 2 op *Misty-Eyed* uit *Microstyles III*, 9-13



Die belangrikste stilistiese oorweging is om liriese melodiese materiaal te skep wat in die styl van die oorspronklike komposisie pas.

4.1.4 IV-7 *Five to Eleven* (5/4 en 11/8)

4.1.4.1 Styl

Dit is een van Norton se langste komposisies uit *Microstyles* en lê stilisties nader aan klassieke musiek as aan *jazz* of populêre musiek. Die rede hiervoor is die tydmaatteken (5/4) wat baie ongewoon is in *jazz* of populêre musiek, asook die ballade-agtige atmosfeer wat deurgaans in die liriese melodiese inhoud behou word. Een van die bekendste *jazz*-stukke in 5/4 is Paul Desmond se *Take Five*. In vergelyking met die ander stukke uit *Microstyles* is die skryfstyl in hierdie stuk ernstiger en meer uitgebrei, ook wat die omvang van die gebruik van die basregister betref. Die ontbreking van 'n voortstuwende ritmiese patroon stel hierdie stuk stilisties nader aan 'n nokturne, ballade of fantasie.

Die metronoom-aanduiding is redelik vinnig vir *ballad*-styl, maar vergemaklik die aanvoeling van die 3+2 ritmiese verdeling in hierdie tydmaatteken.

4.1.4.2 Vorm

Hierdie stuk is duidelik verdeel in drie seksies (ABA): mate 1-11, mate 12-16 en mate 17-30. Die eerste seksie (A) bestaan uit twee viermaatfrases (mate 1-4 en mate 5-8), gevolg deur 'n frase van drie mate (mate 9-11).

Daar is 'n kontrasterende en moeiliker middelseksie (B) van mate 12-15, waar Norton 'n 11/8-tydmaatteken en 'n pedaalpunt in die bas gebruik. In hierdie seksie is die frases ook nie ewe lank nie, soos in A. Dit bestaan uit 'n viermaatfrase (mate 12-15a) en daarna 'n vyfmaatfrase (mate 12-16).

Norton herhaal die A-seksie vanaf maat 17. Soos aan die begin, bestaan dit uit twee viermaatfrases (mate 17-20 en mate 21-24) en 'n frase van drie mate (mate 25-27). Norton herhaal maat 27 een oktaaf laer in maat 28, voordat die stuk in mate 29-30 met 'n basnoot en 'n akkoord eindig.

4.1.4.3 Melodie

Norton maak om die beurt van melodiese materiaal in twee verskillende registers gebruik. Die eerste melodie kom in die sopraanregister voor en is telkens die hoof melodiese materiaal (sien maat 1 in voorbeeld 23). Die nabootsing van hierdie melodie kom in die alt- en tenoorregister voor (maat 2 in voorbeeld 23), en word tussen die regter- en linkerhand verdeel. Hierdie melodie kom telkens as 'n nabootsing van die eerste melodie voor (een oktaaf laer).

Voorbeeld 23: Norton, *Five to Eleven* uit *Microstyles IV*, 1-4

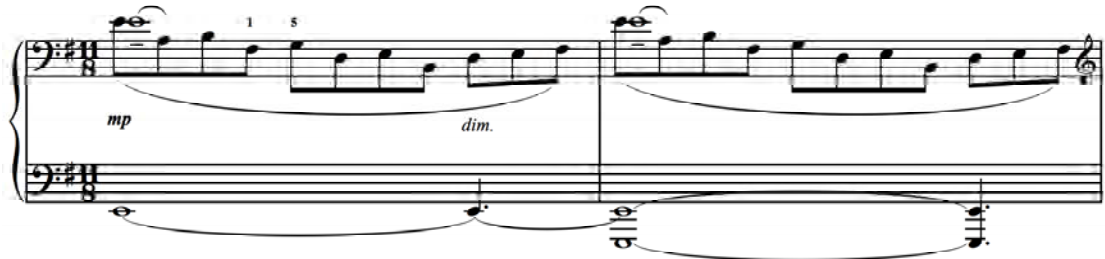


(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.8)

Die regterhand speel in maat 10 beide die melodie en begeleidende materiaal (wat in agstenote beweeg) teenoor 'n pedaalpunt in die bas (sien voorbeeld 24). Hierdie pedaalpunt voorspel reeds watter begeleiding in die middelseksie gaan voorkom. Die kombinasie van die vyfde vinger wat die aangehoue melodienoot speel en bewegende begeleiding in die middelstem

(gespeel deur vingers 1,2 en 3) noop die student om duidelike onderskeid te tref tussen melodie en middelstem. Verder is die dalende begeleidingsmotief uitdagend omdat dit verandering van handposisie verlang.

Voorbeeld 24: Norton, *Five to Eleven* uit *Microstyles IV*, 10-11



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.8)

Norton kombineer in die middelseksie (mate 12-16) steeds die begeleiding en melodie in die regterhand (sien voorbeeld 25). Die verskil tussen die aangehoue note (wat die melodie vorm) en die begeleidende binnestem in die regterhand (mate 12-14) moet duidelik in die balans tussen melodie en begeleiding gewys word. Mate 12-14 is moeilik om uit te voer, omdat die begeleidende middelstem telkens met die tweede vinger en duim gespeel word. Soms speel die duim op 'n swart klavier, wat ongemaklik voel in kombinasie met die strekking van die aangehoue melodienoot in die vyfde vinger.

Verder word daar in elke maat van 'n ander dalende motief gebruik gemaak, wat 'n sprong tot gevolg het, omdat hierdie motief in elke maat hoër begin. Die pianistiese uitdaging van hierdie middelseksie lê juis in die vermoë om onderskeid te tref tussen die melodie (*tenuto* aangedui) en die begeleidingsfiguur.

Voorbeeld 25: Norton, *Five to Eleven* uit *Microstyles IV*, 12-14



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.8)

Om die tegniese eise van mate 12-14 te vergemaklik en die gebruik van die duim op 'n swart klawer te vermy, word die volgende vingersetting voorgestel:

Voorbeeld 26: Norton, *Five to Eleven* uit *Microstyles IV*, 12-14

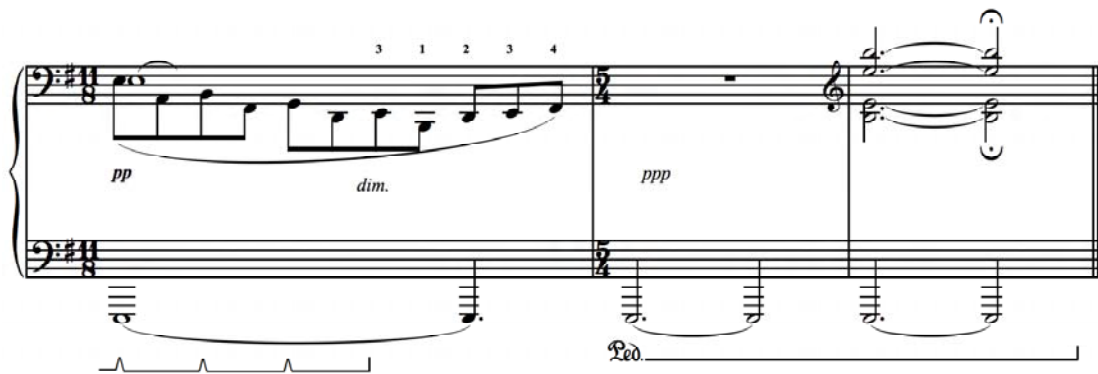


(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.8)

Die melodie van die A-seksie kom vanaf maat 17 voor, maar is nou een oktaaf hoër.

Norton gebruik vanaf maat 26 dieselfde dalende agstenoot-motief as wat in maat 10 gebruik is. Die motief word drie keer herhaal en skuif met elke herhaling een oktaaf laer. Die laaste twee mate (sien voorbeeld 27) bestaan uit 'n basnoot en 'n akkoord (waarvan die tertse ontbreek).

Voorbeeld 27: Norton, *Five to Eleven* uit *Microstyles IV*, 28-30



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.9)

4.1.4.4 Ritmiek

Hierdie stuk word deur die ritmiese voortstuwung binne die 5/4-tydmaatteken aangedryf, omdat die harmoniese verandering die 3+2-verdeling in elke maat beklemtoon. Anders as in ander stukke uit *Microstyles* kan die verskil in die *feel* duidelik bespeur word, omdat hier geen beklemtoning van die *backbeat* voorkom nie. Sinkopasie en antisipasie word selde benut om die ritmiek interessant te maak. 'n Voorbeeld van so 'n sinkopasie kom voor in maat 4 (sien voorbeeld 23).

4.1.4.5 Pedaalgebruik

Norton het die pedaalgebruik in hierdie stuk noukeurig aangedui. Die pedaal word telkens gewissel waar die harmonie in die linkerhand verander. Op die derde telling van maat 2 word die pedaal gewissel (sien voorbeeld 28). Hierdie wasige effek komplimenteer Norton se karakter-aanduiding *Mysteriously*.

Voorbeeld 28: Norton, *Five to Eleven* uit *Microstyles IV*, 1-3



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.8)

In mate 1-3 het die bewegende melodie 'n wasige effek, omdat die pedaal aangehou word.

In mate 12-15 het Norton aangedui dat die pedaal op die sewende agste van die maat (sien voorbeeld 25) gewissel moet word. Norton dui hierdie pedaalwisseling aan ter wille van helderheid in die dalende lyn.

Weens die sonoriteit van die bassnare is dit belangrik om daarop te let dat die gebruik van die demperpedaal verminder moet word wanneer daar in die laer registers van die klavier gespeel word. Om hierdie rede stel die navorser voor dat die pedaal meer gereeld gewissel word in mate 27-28, om die smeer van die melodie en oorbodige resonansie te voorkom. Aan die einde van maat 28 moet geen pedaal gebruik word nie, maar slegs op vingerlegato staatgemaak word. Hieronder is 'n voorbeeld van hierdie voorstel.

Voorbeeld 29: Norton, *Five to Eleven* uit *Microstyles IV*, 27-28

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two measures. The first measure shows a melodic line in the treble clef starting with a fermata, followed by a descending eighth-note scale. The bass clef has a sustained chord. The second measure continues the melodic line in the treble clef with fingerings 3, 1, 2, 3, 4. The dynamic markings are *pp* and *dim.*. A pedal point is indicated at the bottom of the bass clef staff with a bracket and the word 'Ped.'.

(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.9)

4.1.4.6 Versierings

In maat 3 word die sneller in die regterhand saam met die linkerhand gespeel, op die pols. Dit geld ook vir die *acciaccatura* in maat 9 en 18.

4.1.4.7 Improvisasie

Die onreëlmatige tydsoort en verandering van metrum maak hierdie komposisie ongeskik as model vir improvisasie vir 'n beginner-improviseerder. Die res van hierdie navorsing moedig die skepping van reëlmatige melodiese motiewe aan (veral in Hoofstuk 7 en 8) as vertrekpunt vir improvisasie. Onreëlmatige tydsoorte vereis van die student om motiewe van onreëlmatige lengtes te skep, wat pas by 'n meer gevorderde stadium van improvisasie.

4.1.5 II-6 *Rhapsody* (Romantiese klavierstyl)

4.1.5.1 Styl

Daar is slegs een stuk in *Microstyles* wat as 'n stuk in Romantiese klavierstyl aangedui word. Hierdie styl word egter nie in Norton se *Essential Guide to Jazz Styles* bespreek nie. In sy *Essential Guide to Pop Styles* het hy *rhapsody* ingedeel onder die styl *AOR* (*adult orientated rock*). *AOR* is bekend vir eenvoudige "agt-in-'n-maat"-trompatrone, met polsende agstenote op baskitaar, wat deur 'n gedempte elektriese kitaar verdubbel word (Norton 1994:4).

Die ooreenkoms tussen hierdie stuk en 'n tipiese voorbeeld van 'n stuk in *ballad*-styl is die feit dat melodiese inhoud en liriese stemming belangriker is as ritmiese dryfkrag. Daar word aangeneem dat geen *jazz*- of *pop*-geïnspireerde elemente hierdie styl sal definieer nie. Dit kan egter elemente van verskillende style bevat, maar in 'n ballade-agtige atmosfeer. Om hierdie rede is musiek in hierdie styl die toeganklikste vir 'n klassiek-opgeleide onderwyser of student.

4.1.5.2 Vorm

Die stuk het 'n drieledige vormskema. Die eerste sestienmaatseksie (A) bestaan uit twee agtmaatsinne. Die melodiese inhoud is byna identies in die

twee agtmaatsinne. Norton wysig die melodie in die tweede sin om die harmoniese verandering in maat 13 te akkommodeer. Die begin van die tweede agtmaatsin (mate 8-9) het 'n ander harmonisasie as in die eerste twee mate. Die middelseksie (B) is 'n tienmaatsin (mate 17-26) wat uit vyf selle van twee mate elk bestaan. Hierdie seksie bevat melodiese materiaal in dieselfde styl as die res van die stuk. Vanaf maat 27 herhaal Norton die openingsmateriaal (A) om 'n simmetriese vorm aan die stuk te verleen. Die laaste sin is egter slegs agt mate lank en word nie herhaal soos in die opening nie.

4.1.5.3 Harmonie

Die stuk se harmoniese ritme is reëlmatig en beweeg deurgaans in heelnote. Sommige harmoniese veranderinge word in die bas geantisipeer en begin reeds op die onderverdeling van die vierde pols in die vorige maat.

Voorbeeld 30: Norton, *Rhapsody* uit *Microstyles II*, 9-10



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.6)

Met die herhaling van die openingsmateriaal in maat 9, gebruik Norton 'n ander harmonisasie as aan die begin. Vergelyk die harmonieë in voorbeeld 30 met die opening in voorbeeld 31.

Voorbeeld 31: Norton, *Rhapsody* uit *Microstyles II*, 1-2



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.6)

Norton gebruik 'n dalende baslyn met harmonieë wat eie aan die *pop*-styl is. Hy voeg geen septiem of noon in die akkoorde by nie, behalwe by kadenspunte, waar dominantvierklanke en mineurseptiemakkoorde voorkom.

In maat 12 is die direkte beweging van 'n F majeurekkoord (wat steeds binne die C majeurentonality as die subdominantharmonie gebruik word) na E_b majeur (maat 13) die eerste harmoniese beweging buite C majeur. Dit is egter net vlugtig, omdat Norton in maat 14 na die dominant van C majeur beweeg en 'n volmaakte kadens in mate 14-15 skryf.

Voorbeeld 32: Norton, *Rhapsody* uit *Microstyles II*, 12-15



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.6)

Dieselfde harmoniese beweging na E_b majeur kom weer in mate 23-24 voor.

Norton begin die tweede helfte van die stuk in F majeur (maat 17) maar gebruik dan in maat 19 'n B_b majeurekkoord wat gevolg word deur 'n A

majeurakkoord in maat 20. Laasgenoemde akkoord dien as tussendominant vir die supertonika (D mineur) van C majeure wat in maat 21 volg.

Voorbeeld 33: Norton, *Rhapsody* uit *Microstyles II*, 17-22



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.6)

'n Identiese herhaling van die opening kom weer vanaf maat 27 voor.

4.1.5.4 Melodie

Vooruitnemings wat herinner aan ballades in 'n *pop*-styl kom gereeld in hierdie stuk voor. Hierdie vooruitnemings, oftewel ritmiese antisipasies, boots die vryer ritmiese interpretasie van die melodie na, soos 'n *pop*-sanger dit sou sing. Die begin van die stuk herinner sterk aan die bekende *pop*-lied *Right Here Waiting* van Richard Marx.

Voorbeeld 34: Marx, *Right Here Waiting* (transkripsie), 1-4



(Uit: R. Marx, *Right Here Waiting*, 1-4)

Norton het in 'n onderhoud op Boosey & Hawkes se tuisblad (www.boosey.com) gesê dat sy invloed meer van *pop*- en *soul*-musiek as van *jazz* gekom het. In die skryfstyl van *Rhapsody* is die invloed van *pop*-musiek by uitstek sigbaar. Die *pop*-musiek-invloed is in die eenvoudige harmoniese progressies en die subtiele ritmiese infleksies wat as sinkopering of antisipasies in hierdie stuk voorkom, sigbaar .

4.1.5.5 Ritmiek

Die tekstuur is deurgaans homofonies, met die melodiese materiaal in die regterhand en die ondergeskikte begeleiding in die linkerhand. Die ritmiese aktiwiteit in die hande is baie verskillend: die regterhand is baie meer beweeglik en die linkerhand meer staties. Die linkerhand is ritmies eenvoudig in vergelyking met die regterhand.

Voorbeeld 35: Norton, *Rhapsody* uit *Microstyles II*, 5-8



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.6)

Die stylkenmerke van 'n *ballad* word binne die raamwerk van 'n stabiele metriese tempo op die effektiëste wyse bespeur (Stockton 2001:1). Ritmiese effekte soos antisipasies en sinkopering staan uit, omdat dit teenoor 'n konstante metriese tempo gehoor word. Sou die tempo verander of met *rubato* gespeel word, sou die effek daarvan verlore gaan.

Die onderwyser moet dus die student maan om deurgaans 'n konstante tempo te hou en moet die gebruik van 'n metronoom by die instudering van stadige musiek ook aanmoedig.

4.1.5.6 Pedaalgebruik

Dit is een van die min stukke waar Norton pedaal aanduidings dwarsdeur die hele stuk ingevoeg het. In die meeste klassieke musiek word daar nie pedaal tydens toonleerpassasies of vinnig-bewegende melodiese materiaal gebruik nie. Norton het in maat 2 'n afgaande toonleer in sestiendenote geskryf, en aangedui dat dit met pedaal uitgevoer moet word. Hierdie wasige klankeffek

kan aanvanklik onnet klink vir die klassieke pianis, maar is deel van die *ballad*-styl.

Voorbeeld 36: Norton, *Rhapsody* uit *Microstyles II*, 1-4



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.6)

4.1.5.7 Improvisasie

Met die komposisie se harmoniese progressie in gedagte, het die student 'n duidelike indruk van die harmonieë om in die improvisasie te gebruik. Dit is moontlik om met eenvoudige melodiese fragmente bo die dalende baslyn te improviseer. Die gebrek aan ritmiese voortstuwung in die linkerhand gee aan die improviseerder die geleentheid om ritmies kreatief te wees tydens die improvisasie van die regterhand. 'n Voorbeeld van so 'n eenvoudige melodie volg in voorbeeld 39 en maak slegs gebruik van die C majeuretoonleer. Alhoewel Norton dit ook gebruik, is dit belangrik om die gebruik van 'n sekere toonleer aan die student voor te stel, sodat hy/sy weet watter note "korrek" is om tydens die improvisasie te gebruik.

Voorbeeld 37: Improvisasie 1 op *Rhapsody* uit *Microstyles II*, 1-7



Dit is wel moontlik om ook met meer chromatiese beweging in die melodie te improviseer. Dit is egter belangrik dat die onderwyser die student deurgaans sal aanmoedig om te streef na 'n improvisasie wat oortuigend klink. Die musikale styl van Norton se oorspronklike komposisie bly die grootste rigtingwyser in hierdie improvisasie. 'n Meer chromatiese improvisasie kan soos volg klink:

Voorbeeld 38: Improvisasie 2 op *Rhapsody* uit *Microstyles II*, 1-7



Hierdie tipe improvisasie moet vir die meer gevorderde improviseerder voorgestel word. In die hande van die onervare student kan so 'n chromatiese benadering tot die melodie die implisering van die korrekte harmonie in die melodie vertroebel.

Toonleerlopies, soos wat Norton in die oorspronklike komposisie gebruik het, kan in die improvisasie tot voordeel gebruik word. Hier kan die onderwyser die student versoek om ander toonlere buiten die melodiese mineur te benut (sien maat 2 in onderstaande voorbeeld):

Voorbeeld 39: Improvisasie 3 op *Rhapsody* uit *Microstyles II*, 1-7



In die tweede maat van bostaande voorbeeld word daar van 'n opgaande melodiese mineurtoonleer op A gebruik gemaak, wat die kadensiële beweging na A mineur in maat 3 vooruitloop. In maat 4 word die miksolidiese modus op F gebruik om 'n dominantvierklank op F te impliseer.

4.2 Oosterse styl

In Christopher Norton se *Microstyles* is daar slegs een stuk wat aangedui is as in 'n Oosterse styl. Daar word nie gewoonlik Oosterse musiek ingesluit in 'n stel *jazz*- of populêre stukke nie, en daarom kan hierdie stuk as 'n uitsondering op die reël gesien word.

Alhoewel die stuk kort is, slaag Norton daarin om die Oosterse klank goed met sy mengsel van style weer te gee. Hierdie mengsel sluit die pentatoniese toonleer op F in, as basis vir die melodie.

4.2.1 III-6 *Chinese Walk* (Oosterse styl)

4.2.1.1 Styl

Norton bewerkstellig die klank van Oosters-geïnspireerde musiek deur die melodie in dubbelnootkwarte te skryf. Die ongewone kombinasie van 'n *eight beat boogie*-agtige begeleiding in die linkerhand word teenoor die agstenote in die regterhand in die eerste maat gestel. Die gebruikelike *eight beat boogie* het 'n soortgelyke begeleiding, maar met 'n dreunbas op die tonika in die linkerhand (Norton 1994:14). Hier volg 'n voorbeeld van 'n *boogie (eight beat)*:

Voorbeeld 40: Norton, *Boogie (eight beat)* uit *Essential Guide to Pop Styles for Keyboard*, 1-2



(Uit: C. Norton, *Essential Guide to Pop Styles for Keyboard*, p.15)

Hierdie kontrasterende kombinasie van style is suksesvol omdat Norton die melodiese inhoud van die regterhand in elke frase verander om by die *boogie*-styl begeleiding te pas.

Voorbeeld 41: Norton, *Chinese Walk* uit *Microstyles III*, 1-3



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.6)

Om stukke in hierdie *boogie*-styl uit te voer, moet daar op die artikulasie-aanduidings van Norton gelet word. Hy het stylgetroue artikulasie aangedui deur *staccato* deurgaans in die linkerhand te gebruik. In die regterhand wissel die artikulasie tussen *staccato* en twee-, drie- en vyfnootfraserings. Die tweenoetfraseboë in mate 2-3 moet oorbeklemtoon word om die regte *doo-wop*-effek te verkry.

In maat 3⁴ (sien voorbeeld 41) is dit duidelik dat Norton die regterhand se oorkruisbeweging na die basregister gebruik om 'n bastromagtige perkussiewe effek te verkry. Hy het met opset die linkerhand asook die kwartintervalle in die regterhand deurgaans *staccato* aangedui om hierdie perkussiewe effek se helderheid te verseker.

4.2.1.2 Vorm

Die konstruksie in hierdie stuk is aanvanklik reëlmatig met twee frases van vier mate elk. Die derde sin is vyf mate lank (mate 9-13). Daarna voeg Norton nog twee mate as 'n slot by (mate 14-15), waarin dieselfde begeleidingsfiguur (wat deurgaans in die linkerhand gehoor word) herhaal word. Die melodiese fragment (sien voorbeeld 43) aan die einde, vorm 'n slot vir die stuk.

4.2.1.3 Harmonie

Norton gebruik tipiese *blues*-harmonieë, waar daar na vier mate van tonika-harmonie na die subdominant in maat 5 beweeg word.

Die tweede frase (mate 5-8) begin met 'n nabootsing van die openingsmateriaal, maar is gevarieer om die subdominantakkoord (B \flat 7) te akkommodeer. Om hierdie rede bevat die regterhand nou 'n A \flat in plaas van 'n A soos aan die begin.

In die derde sin (mate 9-13) verskyn daar 'n paar *jazz*-geïnspireerde akkoorde in die linkerhand (sien voorbeeld 42). In mate 9-10 word die grondnoot van die dominantakkoord op die eerste pols gespeel, waarna daar slegs van akkoorde in omkering gebruik word om die harmonie aan te dui. Die grondnoot kom wel in die regterhand voor. Hierdie akkoorde in die linkerhand, waarvan die grondnoot ontbreek en daar 'n noon bygevoeg is, staan as *rootless voicings* bekend (Levine 1989:41). Soos voorheen verduidelik, is die gebruik van omgekeerde en grondnootlose akkoorde in die linkerhand 'n tipiese manier van begelei in 'n *jazz*-styl.

Voorbeeld 42: Norton, *Chinese Walk* uit *Microstyles III*, 8-11



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.6)

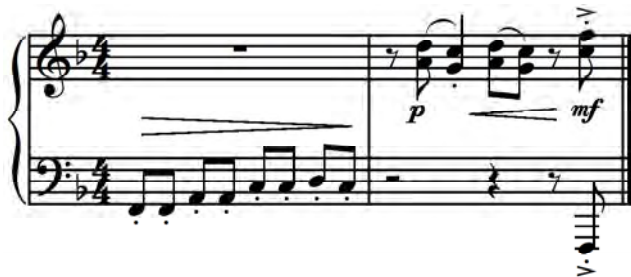
Alhoewel hierdie stuk in F majeur is, word die gebruik van 'n *blue*-noot (A \flat en soms as G \sharp geskryf) in maat 11 gesien. Dit kom ook voor in mate 2, 3, 5, 6, 7, 10 en 11. Sangers beskik oor die vermoë om 'n toonhoogte te sing wat tussen 'n majeur en mineurterts lê. Op die klavier is die *blue*-noot gewoonlik 'n mineurterts wat teenoor 'n majeurakkoord gestel word. Die *blue*-noot kan ook net voor of na die majeurterts voorkom. Dit kan hier

duidelik gesien word in maat 2, waar Norton die *blue*-noot as *acciaccatura* gebruik vir die tertse (sien voorbeeld 41).

4.2.1.4 Ritmiek

Norton gebruik deurgaans agstenote in hierdie stuk, met langer nootwaardes wat as 'n uitsondering voorkom. Die einde van *Chinese Walk* is ritmies meer interessant en verwys terug na die ritme in maat 9 (vergelyk voorbeeld 43 met maat 9 van voorbeeld 42). Hier val die laaste noot op die onderverdeling van die vierde polsslag. Dit is 'n baie algemene ritmiese plasing in *jazz*-musiek. Hierdie beklemtoning van die tussenslag gee die *boogie*-styl sy ritme (*lilt*). Hier moet baie akkuraat getel word om te verseker dat die noot nie te laat of te vroeg gespeel word nie, anders verander dit die gevoelswaarde daarvan.

Voorbeeld 43: Norton, *Chinese Walk* uit *Microstyles III*, 14-15



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.6)

4.2.1.5 Pedaalgebruik

Geen pedaal moet in hierdie stuk gebruik word nie, omdat dit die uitvoering van die *staccato* sal belemmer. Selfs in die mate waar *staccato* nie aangedui is nie moet die fraserings sonder die hulp van die pedaal gespeel word.

4.2.1.6 Improvisasie

Norton probeer Sjinese musiek naboots deur van pentatoniese toonlere gebruik te maak en die regterhand in parallelle kwarte te laat speel. In die improvisasie staan dit die improviseerder vry om by dieselfde konsep van die oorspronklike stuk te bly, of om 'n kontrasterende improvisasie te skep. Die

improviseerder moet 'n kennis van die pentatoniese toonleer wat op F, C en B \flat begin, hê om die pentatoniese klank op die tonika, subdominant en dominant te kan voortsit.

Die linkerhand-begeleiding is veeleisend, maar dien as 'n voldoende ritmiese en harmoniese basis vir die improvisasie. Dit sou die student help om die linkerhand te oefen terwyl die regterhand 'n blokakkoord vir 'n hele maat speel.

Die analise van die harmonie voor die aanvang van improvisasie is belangrik, omdat die *rootless voicings* in mate 10-11 nie noodwendig 'n aanduiding is van watter akkoord geïmpliseer word nie. Norton volg die *blues* harmoniese struktuur tot in maat 11, maar wyk dan af. Dit sou dus 'n goeie voorstudie wees om die student eers 'n *blues* en die harmoniese skema daarvan te laat speel, om vertrouwd te wees met die akkoorde.

Die einde van die oorspronklike stuk kan gevarieer word om die aaneenskakeling na die improvisasie te vergemaklik. Die gebruik van 'n melodiese *fill* in die laaste maat, gespeel deur die regterhand, kan 'n skakel na die improvisasie vorm:

Voorbeeld 44: Improvisasie op *Chinese Walk* uit *Microstyles III*, 14-16



The musical score consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature has one flat (B-flat). The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The right hand has a rest in the first measure, followed by a melodic line in the second measure labeled 'regterhand fill'. The third measure is marked 'Begin van improvisasie' and shows a melodic line with a fermata over the first note, followed by rests in the subsequent measures.

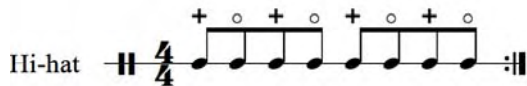
(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.6)

4.3 Disco

Disco is 'n *pop*-styl uit die sewentigerjare met bekende liedere soos *Stayin' Alive* van die Bee Gees as 'n bekende voorbeeld. Hierdie styl word gekarakteriseer deur 'n ritmiese effek, gespeel deur die tromspeler op die *hi-hat*. Dit is 'n patroon van agstenote waar die *hi-hat* op alternatiewe agstenote oop- of toegemaak word. Die effek daarvan is dieselfde klank as wanneer die woorde *pea soup* herhalend gefluister word. Wanneer hierdie woorde herhaal word, boots dit die klank van simbale na (Norton 1994:26).

Norton tref in sy *Essential Guide to Pop Styles for Keyboard* duidelik onderskeid tussen twee verskillende *disco*-style. Die grootste verskil tussen die twee style is die gebruik van sestiendenote in die een styl, wat ontbreek in die ander. Die hoofpolsslag bly in beide dieselfde, maar die onderverdeling verskil.

Voorbeeld 45: Norton, Disco 1 uit *Essential Guide to Pop Styles for Keyboard*



(Uit: C. Norton, *Essential Guide to Pop Styles for Keyboard*, p.26)

Voorbeeld 46: Norton, Disco 2 uit *Essential Guide to Pop Styles for Keyboard*



(Uit: C. Norton, *Essential Guide to Pop Styles for Keyboard*, p.27)

4.3.1 II-1 *Foot Tapper* (Disco)

4.3.1.1 Styl

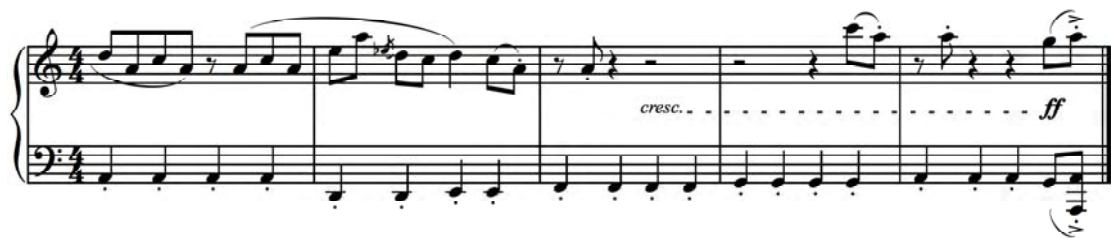
Bogenoemde verduideliking van tromritmes en die onderverdeling van die pols benadruk die belangrikheid van die ritmiese inslag van *disco*-musiek. Die akkurate ritmiese uitvoering van musiek in hierdie styl is die belangrikste stilistiese oorweging. Norton se karakter-aanduiding is *With drive*, en die metronoom-aanduiding 144 vir 'n kwartnoot.

Alhoewel die linkerhand 'n herhaalde basnoot het wat *staccato* aangedui is, is dit belangrik om daarop te let dat die aksentuering van elke basnoot nodig is, al is dit nie so aangedui nie. In klassieke musiek dui 'n *staccato* gewoonlik 'n ligter en korter soort aanslag aan. Dit is egter nie die geval in *pop*- en *jazz*-musiek nie. Hier het die *staccato* net met die lengte van die noot te doen. Dit verseker 'n stewige ritmiese basis vir die stuk, wat belangrik is siende dat hierdie stukke sonder 'n bas- of tromspeler uitgevoer word.

4.3.1.2 Vorm

Hierdie stuk is 26 mate lank en word geopen met twee viermaatfrases wat identies is. Die daaropvolgende agtmaatsin is verdeel in tweemaatfragmente. Norton herhaal die openingsmateriaal (mate 16-23) weer twee keer (soos aan die begin), en maak van 'n onderbroke kadens in mate 23-24 gebruik om die slot te vorm, wat deur die baspatroon gelei word.

Voorbeeld 47: Norton, *Foot Tapper* uit *Microstyles II*, 22-26



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.1)

4.3.1.3 Harmonie

Norton maak hoofsaaklik van die tonika-, subdominant- en dominantharmonie gebruik. In maat 9 bied hy die sekst en septiem as basnote in die linkerhand aan (VI-VII) om dieselfde harmoniese funksie te vervul as subdominant na dominant.

Voorbeeld 48: Norton, *Foot Tapper* uit *Microstyles II*, 9-10



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.1)

Norton maak in mate 4, 15 en 20 van 'n chromatiese verhoging van die septiem gebruik om die modale karakter van die stuk te varieer, met 'n sterker progressie na die tonika (A mineur).

Voorbeeld 49: Norton, *Foot Tapper* uit *Microstyles II*, 20-21



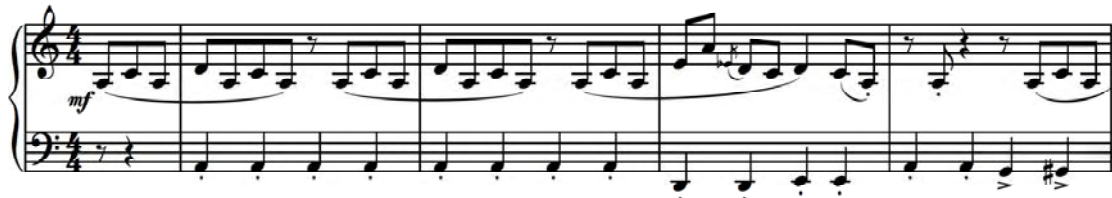
(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.1)

4.3.1.4 Ritmiek

In die onderrig en uitvoering van hierdie stukke berus die mate van ritmiese voortstuwing op die student en onderwyser se vermoë om reg te tel. Die artikulasie in die regterhand, soos deur Norton aangedui, help die ritmiese beklemtoning van die tussenslae aan. Dit word teweeggebring deur die onderverdeling van die tweede pols wat geaksentueer word, omdat dit die

laaste noot onder die fraseboog is, en kort gespeel word. Hierdie ritmiese verskynsel kom in maat 1 en 2 in die regterhand voor.

Voorbeeld 50: Norton, *Foot Tapper* uit *Microstyles II*, 1-4



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.1)

Die kort herhaalde enkelnote wat Norton op die swak polse geplaas het, is tipies van hierdie styl en moenie huiwerig uitgevoer word nie.

Voorbeeld 51: Norton, *Foot Tapper* uit *Microstyles II*, 13-17



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.1)

Selfversekerde uitvoering van ritmiese musiek toon 'n duidelike vermoë van 'n student om die pols aan te voel. Sonder hierdie vermoë klink die musiek nie geanker nie. Trevor Tompkins ('n tromspeler) stel voor:

From the very start always be physically and mentally positive and energetic in your rhythm. Don't hold back! Consciously put aside any inhibitions, and move your body gently but positively and dance along with the pulses and rhythms you make. Try to get the rhythms into your body as well as your head, literally to feel the rhythm through the movement of your limbs; your learning will then become more effective and more enjoyable (Beale 1998:3).

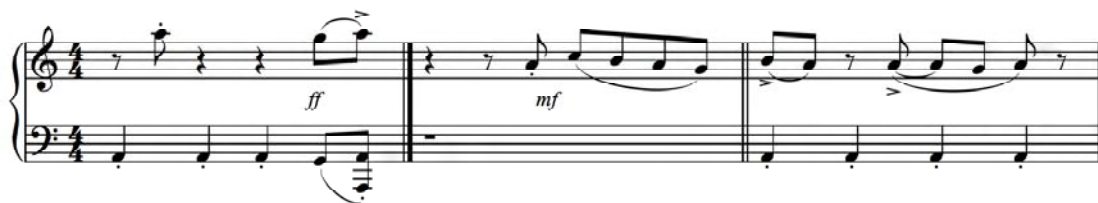
Die benutting van opnames in hierdie styl kan tot voordeel van die leerling se interpretasie aangewend word.

4.3.1.5 Improvisasie

Norton neem nie die opslag van hierdie stuk in aanmerking by die nootwaardes van die laaste maat nie. Hierdie verskynsel ondersteun die feit dat die stuk dalk sou kon aangaan, of deur 'n improvisasie gevolg word. Sou die student begin improviseer na die laaste maat (maat 26), sou dit problematies wees vanweë die vooruitneming van die eerste pols (die laaste noot van die oorspronklike is op die onderverdeling van die vierde pols). Die probleem sou ontstaan wanneer die student die materiaal aan die begin (opslag voor maat 1) in die improvisasie sou gebruik. Om hierdie rede is die navorser se voorstel dat daar 'n volle ekstra maat ingevoeg word na die laaste maat van die oorspronklike, waarna die improvisasie in maat 1 begin. Die opslag word dus 'n volle maat. In hierdie maat word daar nie met die linkerhand gespeel nie.

Dit is belangrik in hierdie oorgang om die tempo presies konstant te hou. Indien die improviseerder dit so verkies, is dit nie nodig om 'n opslag te gebruik nie. In die geval waar daar geen opslag is nie, sal die eerste maat net stilte bevat. Voorbeeld 52 begin op die laaste maat, en maak wel van 'n opslag gebruik voor die improvisasie.

Voorbeeld 52: Improvisasie 1 op *Foot Tapper* uit *Microstyles II*, 26-28



In hierdie stuk dien die eoliese modus op A as die belangrikste riglyn in die keuse van toonhoogtes tydens 'n improvisasie. Die linkerhand se polsende baslyn dien as 'n stabiele ritmiese en harmoniese basis. In hierdie *disco*-styl is dit belangrik om (soos Norton) van kort ritmiese motiewe gebruik te maak

wat herhalend van aard kan wees. Dieselfde baslyn moet deurgaans behou word om dieselfde karakter in die improvisasie weer te gee.

Daar word in elke improvisasie op stukke uit *Microstyles* voorgestel dat die oorspronklike stuk gespeel word, gevolg deur die improvisasie en laastens weer die oorspronklike. Met die terugkeer na die oorspronklike weergawe van die stuk kan die opslagmaat soos volg benader word. Daar word voorgestel om dieselfde einde in die improvisasie te gebruik as in die oorspronklike.

Voorbeeld 53: Improvisasie 2 op *Foot Tapper* uit *Microstyles II*, 53-56



4.4 *Rhythm and Blues*

Rhythm and blues het ontwikkel uit *blues* en is meestal in 'n majeuremodus (met *blue-note*) en gebruik 'n vorm wat op die *blues*-vormstruktuur geskoei is. Dit is gewoonlik in vierslagmaat met die swak polse wat beklemtoon word. 'n *Blues* het gewoonlik 'n 8-, 12- of 32-maat harmoniese progressie wat die basis van die *blues*-improvisasie vorm (Kennedy 1980:79).

4.4.1 III-2 *On the Run* (*Rhythm and blues*)

4.4.1.1 Styl

Hierdie stuk is meer ritmies as melodies. Dit is duidelik te bespeur in die baie kort en herhalende ritmiese fragmente wat in beide hande voorkom. Die linkerhand boots 'n baskitaar na. Met hierdie klanknabootsing in gedagte,

moet die perkussiewe potensiaal van die klavier verken word. Dit is belangrik om te let dat perkussiewe effekte op die klavier nie net betrekking het op harde of kras klanke nie. Ritmiese dryfkrag is ook moontlik in sagte dinamiese vlakke.

Norton het die metronoom-aanduiding as 120 per kwartnoot aangedui. Wanneer daar in ag geneem word dat *rhythm and blues* uit die *blues* ontwikkel het, is dit belangrik om hierdie stuk nie vinniger as die metronoom-aanduiding te speel nie. Die rede hiervoor is die matige tempo waarteen 'n *blues* gewoonlik uitgevoer word (Kennedy 1980:79)

Norton se gefraseerde melodiese materiaal kan telkens met 'n aksent aan die einde van die fraseringsboog gespeel word. Soos uit voorbeeld 55 (maat 11) gesien kan word, dui Norton soms *staccato* aan die einde van die fraseringsboog aan. Hier moet dieselfde mate van aksentuering gebruik word, maar die *staccato*-noot moet korter gespeel word. Vanaf maat 15 waar die komponis die linkerhand in die laagste basregister van die klavier plaas, moet daar gelet word op die duidelike herhaling van die lae C om die gefraseerde artikulasie duidelik uit te voer.

Voorbeeld 54: Norton, *On the Run* uit *Microstyles III*, 15-16



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.2)

Hierdie soort begeleidingsfiguur word op sy beste uitgevoer wanneer die student gebruik kan maak van rotasie in sy/haar voorarm (Richards 1997:19). Die vermoë van die vryvallende duim stel die student se hand in staat om binne die afstand van een oktaaf tussen die duim en vyfde vinger te

kan roteer (soos in hierdie begeleidingsfiguur in voorbeeld 54). Die duim verlaat in hierdie rotasiebeweging die boonste C van die oktaaf telkens vinnig, om te kan roteer na die vyfde vinger op die lae C. Hierdie verplasing van die gewig binne die linkerhand veroorsaak telkens die kort noot aan die einde van die artikulasieboog, op die laagste C. Die kort C aan die einde van die twee agstenote stel die hand in staat om weer dieselfde C te speel, maar hierdie keer is dit op die sterk pols (derde polsslslag), en 'n lang noot.

4.4.1.2 Vorm

Norton het die twaalfmaat-*blues* as basis vir die vorm gebruik. Dit is duidelik sigbaar in die harmoniese skema wat soms met die vorm van die *blues* (sien mate 1-9) ooreenstem. Die eerste nege mate stem ooreen met die vorm van die *blues*, maar Norton varieer die skema vanaf maat 10. Die frasekonstruksie bestaan uit twee viermaatfrases (mate 1-8) gevolg deur 'n sesmaatsin (mate 9-14) wat as 'n skakel dien voordat Norton weer twee viermaatfrases laat volg (mate 15-22).

4.4.1.3 Harmonie

Die harmoniese kleur word van die tipiese twaalfmaat *blues*-vorm verkry: vier mate op die tonika, twee mate op die subdominant en twee mate op die tonika. Hierna volg daar gewoonlik een maat dominant, gevolg deur een maat subdominant, maar Norton verleng hierdie seksie tot twee mate van dominant- en een maat subdominant-harmonie. Voordat Norton terugkeer na die tonika (soos verwag) in maat 12, voeg hy 'n 2/4-maat in wat op die verlaagde septiem eindig.

Voorbeeld 55: Norton, *On the Run* uit *Microstyles III*, 10-13



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.2)

Norton gebruik 'n Gsus4-akkoord vir twee mate (mate 13-14) om as skakel te dien voordat die harmonie na die tonika (C majeur) in maat 15 terugkeer.

Voorbeeld 56: Norton, *On the Run* uit *Microstyles III*, 13-15



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.2)

4.4.1.4 Pedaalgebruik

Geen pedaal word hier aangedui nie omdat dit die artikulasie soos deur die komponis aangedui, sal belemmer.

4.4.1.5 Improvisasie

Hierdie stuk het 'n uitdagende linkerhand-patroon wat enige student se koördinasie tot die uiterste in 'n improvisasie sal beproef. Norton het gebruik gemaak van kort melodiese fragmente in die regterhand. Dit is moontlik om dieselfde kort melodiese selle in die improvisasie te behou of om akkoorde te gebruik. Voordat die student die improvisasie kan aandurf, moet hy/sy eers die linkerhandparty sorgvuldig oefen. Sodra die student gemaklik voel met die speel van die linkerhand alleen, kan die volgende ritmiese plasing van akkoorde gebruik word:

Voorbeeld 57: Improvisasie 1 op *On the Run* uit *Microstyles III*, 1-4



Let op dat in voorbeeld 57 daar 'n uitgebreide dominantvyfklank (C9) geïmpliseer word deur slegs drie note in die regterhand te gebruik. As daar note uit 'n akkoord weggelaat word, byvoorbeeld vir 'n student met kleiner hande, of om net 'n yler tekstuur in die harmonie te bewerkstellig, moet die derde en sewende trappe verkieslik behou word. Hierdie note staan as die *guide tones* bekend, omdat dit die funksie van die akkoord uitwys (Aebersold 2000:34).

Hierna kan die student klein melodiese fragmente aandurf met dieselfde akkoordtone soos gebruik in die voorstudie.

Voorbeeld 58: Improvisasie 2 op *On the Run* uit *Microstyles III*, 1-4



Stelselmatig kan daar met behulp van nog 'n voorstudie (soos voorheen) nuwe akkoorde aan die leerling bekendgestel word, of selfs meer as een akkoord in die verloop van die tweemaat-linkerhand motief.

Voorbeeld 59: Improvisasie 3 op *On the Run* uit *Microstyles III*, 1-4



Hierdie akkoorde kan dan op hulle beurt in 'n fragmentariese melodiese improvisasie gebruik word.

Voorbeeld 60: Improvisasie 4 op *On the Run* uit *Microstyles III*, 1-4



Dit is ook moontlik om 'n meer liriese benadering tot die melodiese improvisasie te hê deur van 'n herhalende motief gebruik te maak.

Voorbeeld 61: Improvisasie 5 op *On the Run* uit *Microstyles III*, 1-4



4.4.2 IV-12 *A Chromatic Outing* (*Chromatics*)

4.4.2.1 Vorm

Die stuk bestaan uit vier frases van vier mate elk. Norton begin telkens die frases met 'n opslag en die begin van elke frase maak van tonika-harmonie gebruik. Die ooreenstemmende materiaal wat in drie van die vier frases voorkom, is dieselfde baslyn. Die derde viermaatfrase (mate 9-12) maak van 'n gevarieerde baslyn gebruik.

4.4.2.2 Harmonie

Hierdie stuk is gebaseer op slegs die tonika-, subdominant- en dominantharmonie van G majeur – 'n tipiese *rhythm and blues* karaktereienskap (Norton 1994:55). Die enigste uitsondering kom voor in maat 3³ waar die komponis van 'n verminderde vierklank op C# gebruik maak. Die gebruik van chromatiese note in die linkerhand dien as hulpmiddel om die trapsgewyse beweging van die baslyn te bewerkstellig. 'n Voorbeeld van Norton se gebruik van chromatiese note in die linkerhand kom in maat 2

voor (sien voorbeeld 62), waar Norton eers 'n B^b in die linkerhand gebruik, gevolg deur 'n B^a (deel van die G majeur drieklank).

Die styl van die baslyn in die linkerhand stem ooreen met die styl waarin 'n kontrabas of elektriese baskitaar sou speel. Die trapsgewyse en chromatiese keuse van basnote probeer om die beweging in die baslyn so egalig moontlik te hou, en spronge tot die minimum te beperk. Dieselfde geld by 'n *walking*-baslyn, maar die verskil is dat 'n *walking*-baslyn altyd in kwartnote beweeg (Tirro 1996:29). In hierdie stuk is 'n mengsel van agste-, kwart- en halfnote.

Voorbeeld 62: Norton, *A Chromatic Outing* uit *Microstyles IV*, 1-3



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.14)

4.4.2.3 Ritmiek

Norton gebruik in hierdie stuk ritmiese antisipasie in die eerste maat. Die D op die onderverdeling van die vierde pols (sien maat 2 in voorbeeld 62) sou ook op die eerste pols van die volgende maat kon wees.

In maat 9 word die gebruik van die gebroke akkoord op die G majeurakkoord met sinkopasie gekombineer om sodoende 'n *riff* te skep wat in maat 11 herhaal word. Die gesinkopeerde note moet geaksentueer word om die korrekte uitvoering te verseker. Slegs een van die geantisipeerde note binne hierdie motief is met 'n aksent aangedui, maar die E aan die einde van maat 9 moet ook met 'n aksent gespeel word om die ritmiese vooruitneming te beklemtoon.

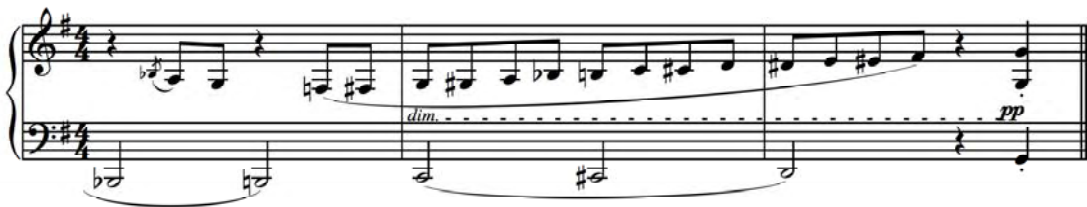
Voorbeeld 63: Norton, *A Chromatic Outing* uit *Microstyles IV*, 8-10



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.14)

Die laaste noot op die vierde pols mag aanvanklik ongemaklik voel, maar is subtiel en 'n humoristiese einde vir hierdie klein virtuose stuk:

Voorbeeld 64: Norton, *A Chromatic Outing* uit *Microstyles IV*, 14-16



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.14)

4.4.2.4 Pedaalgebruik

Norton het geen pedaal aanwysings in hierdie stuk aangebring nie. Dit is afleibaar uit die feit dat die melodie vinnig beweeg en baie chromatiese note insluit, wat deur die gebruik van die pedaal belemmer sal word.

4.4.2.5 Improvisasie

Die materiaal in die linkerhand is ritmies stabiel en harmonies sterk genoeg om 'n improvisasie in die regterhand te kan ondersteun. Indien die kontrapuntale aard van hierdie tekstuur, met 'n enkelnoot-melodielyn in elke hand voortgesit word tydens die improvisasie, sou dit die student noop om in dieselfde kontrapuntale styl te improviseer. Dit is meer uitdagend, omdat die noot-teen-noot-styl die improvisasie yler maak (teenoor akkoorde byvoorbeeld), en tweedens omdat die nootkeuse van minder gepaste melodienote meer uitstaan teen die baslyn.

'n Vinniger bewegende baslyn (kwartnote) het die voordeel dat van die geïmproviseerde nootkeuses wat met die harmonie bots soos deurgangsnote mag klink. Dit is duidelik uit Norton se melodiese nootkeuse dat hy meestal akkoordtone gekies het. Dit is moontlik om tydens die improvisasie die harmonie te verander of vooruit te loop, soos om in maat 1 reeds die dominantvierklank (G7) te impliseer, wat in maat 3 na C majeur oplos. Die herharmonisasie van 'n bestaande *jazz*-lied tydens improvisasie is 'n baie algemene verskynsel in *jazz* (Laverne 1991:5).

Voorbeeld 65: Improvisasie 1 op *A Chromatic Outing* uit *Microstyles IV*,
1-4



Dit is ook moontlik om van dieselfde chromatiese melodiese sel gebruik te maak, wat Norton as opslag in hierdie stuk gebruik. Kort melodiese fragmente (wat chromatiese beweging insluit) kan in stede van 'n aaneenlopende chromatiese toonleer gebruik word:

Voorbeeld 66: Improvisasie 2 op *A Chromatic Outing* uit *Microstyles IV*,
1-4



4.5 *Heavy Metal*

Dit is die enigste *heavy metal*-stuk in *Microstyles*. In Norton se *Essential Guide to Pop Styles for Keyboard*, het hy slegs een *metal*-styl genoem: *thrash metal*. Hy verduidelik dat dit dieselfde as *heavy metal* is, maar dat die tempo's vinniger is (Norton 1994:68). Hierdie musiekgenre word natuurlik meer met *pop*-style geassosieer.

4.5.1 II-5 *Metal Merchant* (*Heavy metal*)

4.5.1.1 Styl

In die *Style Notes* voor in *Microstyles II* noem Norton dat hierdie styl op die klank van elektriese kitare en tromme gebaseer is (Norton 1990:ii). Met hierdie punt in gedagte, is dit verstaanbaar waarom dit so 'n uitdaging is om 'n betreklik maklike stuk klaviermusiek te komponeer, wat die styleienskappe van *heavy metal* inkorporeer.

4.5.1.2 Vorm

Soos die gebruik in die meeste *heavy metal*-stukke is, komponeer Norton hier deurgaans in viermaatfrases. Aan die einde van die stuk voeg hy twee ekstra mate by, wat as 'n slot dien. Die stuk kon in maat 24 geëindig het, maar Norton voeg 'n lang pedaalpunt op D by en herhaal die chromatiese motief (C-C-C♭-D) as 'n slot.

Voorbeeld 67: Norton, *Metal Merchant* uit *Microstyles II*, 22-26



The musical score is written for piano in 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The piece begins with a series of eighth and sixteenth notes in both hands. The bass line features a chromatic descending line: C4, C4, C♭4, D4. The piece concludes with a long pedal point on D4, indicated by a 'Ped.' marking and a horizontal line with a downward-pointing arrow. Dynamics include *ffz* (fortissimo zingando) and *ff* (fortissimo).

(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.5)

4.5.1.3 Harmonie

Die modale karakter van die stuk word deurgaans onderstreep deur die gebruik van die C^a in die D mineur tonaliteit. Norton maak telkens na die C^a van 'n C^o gebruik, wat as leitoon dien om na die tonika (D) te lei.

Die eerste agt mate bly op die D mineur harmonie, met die C (basnoot) wat telkens op die vierde pols gehoor word. Omdat die linkerhand hoofsaaklik die melodiese inhoud van hierdie stuk bevat, moet die C op die vierde pols nie as 'n harmonieverandering gesien word nie, maar as 'n melodiese infleksie. Eers in maat 9 beweeg Norton na die subdominant.

Voorbeeld 68: Norton, *Metal Merchant* uit *Microstyles II*, 9-12



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.5)

In maat 12 versterk Norton weer die modale klank (D dories) met die gebruik van 'n C in die A-akkoord.

Die herhaling van die dominantnoot (A), met 'n onderste chromatiese hulpnoot (G^o) dien as skakel vir die openingsmateriaal in maat 17:

Voorbeeld 69: Norton, *Metal Merchant* uit *Microstyles II*, 13-16



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.5)

Vanaf maat 17 gebruik Norton vir die eerste keer akkoorde op die tussenslae om die modale tonaliteit op D te versterk. Hy voeg die mineurseptiem (C) in die akkoord by, wat weereens die modale aard van die musiek beklemtoon. Norton sluit nie een keer in hierdie stuk 'n B of B \flat in nie. Die sesde trap van die modus ontbreek telkens en dus kan dit die eoliese of doriese modus op D wees.

Voorbeeld 70: Norton, *Metal Merchant* uit *Microstyles II*, 17-20



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.5)

4.5.1.4 Ritmiek

Soos in baie *pop*-musiek is die ritme van uiterste belang en hier is die fokus nie soseer op die swak polsslae nie, maar op die sterker polsslae. Die rede hiervoor is die gebruikelike beklemtoning van die eerste en derde pols in elke maat deur die bastrom in 'n tromstel (Norton 1994:36). 'n Voorbeeld van 'n *heavy metal*-trompatroon sal soos volg lyk:

Voorbeeld 71: Norton, *Heavy Metal* uit *Essential Guide to Pop Styles for Keyboard*, 1-2



(Uit: C. Norton, *Essential Guide to Pop Styles for Keyboard*, p.36)

Norton stel 'n baie vinnige tempo voor van 160-200 per kwartnoot. Alhoewel hy van die swakker polsslae met aksente aangedui het, moet die beklemtoning van die *back beat* (polsslae 2 en 4) steeds belangrik wees.

Die artikulasie in die linker- en regterhand dien die doel om herhaalde note in die bas duideliker te maak en so die ritmiek te ondersteun.

Voorbeeld 72: Norton, *Metal Merchant* uit *Microstyles II*, 1-4



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.5)

Selfs al het Norton dit nie so aangedui nie, moet die laaste noot van 'n gefraseerde groep note telkens *staccato* gespeel word. In maat 4 in bostaande voorbeeld moet die D in albei hande kort gespeel word.

4.5.1.5 Pedaalgebruik

Geen pedaal moet in hierdie stuk gebruik word nie, behalwe aan die einde – soos aangedui.

4.5.1.6 Improvisasie

Vanweë die melodiese komponent in die linker- en regterhand, leen hierdie stuk hom nie tot improvisasie nie.. Die navorser se voorstel is om slegs te improviseer in die seksies waar die melodiese inhoud in die regterhand verskyn (mate 9-14). Daar kom heelwat *riffs* voor wat telkens in die improvisasie net so in die regterhand gebruik kan word. Die ritmiese inhoud van die geïmproviseerde melodie is die dryfkrag in die *Heavy Metal*-styl. 'n Moontlike voorbeeld van improvisasie waar die melodie na die regterhand skuif, is soos volg:

Voorbeeld 73: Improvisasie 1 op *Metal Merchant* uit *Microstyles II*, 9-12



Die akkoorde wat op die tussenslae geskryf is (mate 5-7), kan in die improvisasie uitgebrei word om al vier note van 'n Dm7-akkoord te gebruik. Dit kan ook reeds van die begin af gebruik word, en nie net vanaf maat 5 soos in die oorspronklike nie.

Voorbeeld 74: Improvisasie 2 op *Metal Merchant* uit *Microstyles II*, 1-4



Aan die einde van die stuk, waar Norton slegs 'n lang D-oktaaf in die bas geskryf het, kan die student 'n improvisasie in die regterhand maak ter ondersteuning van die *groove*. Hierdie figuur kan meer soos 'n begeleidingsfiguur klink as 'n melodie.

Voorbeeld 75: Improvisasie 3 op *Metal Merchant* uit *Microstyles II*, 24-27



4.6 **Rock**

In Norton se *Essential Guide to Pop Styles for Keyboard* onderskei hy tussen vier tipes *rock*: *doo-wop rock*, *heavy rock*, *rock 'n' roll* en *pop rock* (Norton 1994:1). Hy onderskei tussen 'n meer outydse styl, in teenstelling met die soort *rock* wat nader aan *pop*-musiek is as *rock*-musiek. In *Microstyles* het Norton altesaam tien stukke gekomponeer waar hy die styl as *rock*-georiënteerd aangedui het. Sommige van hierdie stukke is *rock ballads* en

word aldus as ballades bespreek, eerder as *rock*-stukke. In *Essential Guide to Pop Styles for Keyboard* word *rock 'n' roll* afsonderlik bespreek as 'n styl, omdat dit sekere kenmerke het wat eie is aan die betrokke styl. Dit word later in hierdie studie bespreek (sien 5.8).

4.6.1 II-8 *Attention Seeker* (Rock)

4.6.1.1 Styl

Die tipe *rock*-styl waarin hierdie stuk geskryf is, stem nie met enige van die vier voorgestelde *rock*-style in Norton se *Essential Guide to Pop Styles for Keyboard* ooreen nie. Telkens by die bespreking van 'n styl noem Norton voorbeelde van bekende musiek in die betrokke styl, of verwys hy na een van sy eie komposisies. Onder die styl *bluegrass*, het hy *Attention Seeker* as voorbeeld genoem. Dit maak die *rock*-aanduiding by hierdie stuk ietwat verwarrend. Die *bluegrass*-voorbeeld stem ooreen met die styl van hierdie stuk. Norton het dus hierdie stuk verkeerdelik as 'n *rock*-stuk aangedui.

Hierdie stuk maak gebruik van 'n baie lewendige baslyn en is meestal op die afwisseling tussen grondnoot en kwint van die tonika-akkoord, of die grondnoot en terters van die subdominantakkoord gebaseer. Norton het aangedui dat die stuk *extrovertly* gespeel moet word en verder het hy aksente op al die kwartnote in die linkerhand geplaas. Die klanknabootsing is dié van 'n tuba of *pizzicato*-kontrabas, eerder as 'n elektriese baskitaar. Die artikulasie moet *detaché* wees in benadering, eerder as *legato*.

Voorbeeld 76: Norton, *Attention Seeker* uit *Microstyles II*, 1-4



(uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.10)

4.6.1.2 Vorm

Norton herhaal die eerste viermaatfrase (mate 1-8), maar gebruik 'n ander melodiese skakel in die bas om na die volgende frase te lei. Vergelyk maat 4 uit die voorafgaande voorbeeld 76 met die skakel op die laaste twee polsslae in die volgende voorbeeld:

Voorbeeld 77: Norton, *Attention Seeker* uit *Microstyles II*, 8



(uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.10)

Die kontrasterende materiaal in mate 9-12 vorm ook 'n viermaatfrase, voordat Norton die eerste viermaatfrase in maat 13 herhaal. Hy maak egter aan die einde van die viermaatfrase gebruik van 'n dubbelnootoktaaf in die regterhand. Dit is in plaas van die melodiese skakel in die bas (soos in mate 4 en 8).

Voorbeeld 78: Norton, *Attention Seeker* uit *Microstyles II*, 16



(uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.10)

4.6.1.3 Harmonie

Norton gebruik in hierdie stuk hoofsaaklik die akkoorde op die tonika (G majeur) en die dominantvierklank op C (subdominant). Die feit dat die

akkoord op die subdominant aangebied word as 'n dominantvierklank dui op die invloed van die *blues*.

In maat 12 impliseer Norton die supertonika-majeur (A) wat lei na die dominant (D). Hier kom die invloed van *blues*-musiek weer na vore met die insluiting van die mineur sowel as majeurterts van elke akkoord. Dit is die enigste plek in *Attention Seeker* waar Norton ander harmonieë as die tonika en subdominant gebruik.

4.6.1.4 Ritmiek

Die ritmiek in hierdie stuk herinner meer aan 'n mars as aan *rock*-musiek. Die rede hiervoor is die tempo wat vinnig is en die afwesigheid van sinkopering of antisipasies tot en met maat 9, met die uitsondering van die aksentuering van die vierde polsslae in mate 1 en 3. Hierdie sterk aksente veroorsaak sinkopasie.

In mate 9-11 word die sinkopasie in die regterhand beklemtoon deur die artikulasieboë en moet dit oordryf word om die kort motiewe meer ritmies te maak. Die sinkopasie op die onderverdeling van die derde pols is met 'n aksent aangedui.

Voorbeeld 79: Norton, *Attention Seeker* uit *Microstyles II*, 9-11



(uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.10)

In maat 10 het Norton 'n ritmiese antisipasie op die onderverdeling van die tweede pols geplaas (G). Dieselfde sinkopasie as in maat 9 word in maat 11 herhaal, voordat Norton terugkeer na die ongesinkopeerde ritmes van die

opening in maat 13. Maat 12 dien as 'n skakel, met slegs die linkerhand wat die volgende baslyn speel:

Voorbeeld 80: Norton, *Attention Seeker* uit *Microstyles II*, 12



(uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.10)

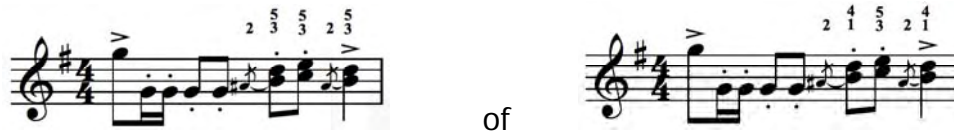
4.6.1.5 Pedaalgebruik

Geen pedaal word aangedui in hierdie stuk nie.

4.6.1.6 Versierings

Die tipiese *acciaccatura* wat heelwat in *jazz*- en *pop*-musiek gebruik word, word hier in kombinasie met dubbeltertse in die regterhand aangebied, wat dit tegnies meer uitdagend maak. Soos wat dit blyk uit maat 1 van voorbeeld 76, kom die *acciaccatura* in die onderste party van die twee stemme in die regterhand voor. Dit word egter nog steeds op die pols gespeel, saam met die boonste stem. Norton dui geen vingersetting vir die uitvoering van hierdie versiering aan nie. Die navorser sou telkens aanbeveel om 2 na 3 vir die *acciaccatura* te gebruik, eerder as om te gly van die swart na die wit klavier. Dit sal tot gevolg hê dat die student meer kontrole oor die uitvoering van die versiering sal hê. 'n Alternatiewe vingersetting wat fisies makliker is, kan oorweeg word deur van 4 en 1 gebruik te maak vir die dubbelgreep na die *acciaccatura* (sien voorbeeld 81).

Voorbeeld 81: Norton, Twee moontlike vingersettings vir versiering in die regterhand van *Attention Seeker* uit *Microstyles II*, 1



(uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.10)

4.6.1.7 Improvisasie

Wanneer daar op hierdie linkerhandpatroon geïmproviseer word, sal die styl van die musiek meer na 'n mars of 'n polka klink na gelang van die melodiese inhoud. Die rede hiervoor is die feit dat die baslyn meer aan volksmusiek as aan *jazz* herinner. Met die improvisasie is die uitvoerder by magte om die styl van die musiek ietwat te varieer, indien die baslyn nie net een betrokke styl insluit nie. Die enigste faktor in hierdie stuk wat die *bluegrass*-invloed sal bly weergee, is die harmoniese beweging na C7 wat telkens voorkom. Hierdie dominant septiemklank herinner aan die *blue-note* in die *blues*-styl (verlaagde septiem en verlaagde tert).

Dit is 'n goeie voorbeeld van 'n stuk vir 'n beginner-improviseerder. Die rede hiervoor is die eenvoudige ritmiese opset en die harmoniese raamwerk wat slegs die tonika en subdominant gebruik (met die uitsondering van 'n tussendominant wat as naderingsakkoord dien vir die dominant in maat 12). Die dominantvierklank op die subdominantakkoord is 'n goeie voorstudie vir 'n stuk met oorwegend dominantvierklanke, soos byvoorbeeld 'n *blues*. 'n Voorbeeld van 'n improvisasie op hierdie stuk kan op die ingeslote laserskyf 1 (snit 49) gehoor word.

4.6.2 III-4 *Hard Rock Blues (Rock 'n' roll 8 beat)*

4.6.2.1 Styl

Nie een van die voorbeelde in Norton se *Essential Guide to Pop Styles for Keyboard* kan as 'n presiese 'bloudruk' dien om na te verwys vir hierdie styl nie. Die interpretasie hiervan is egter eenvoudig en voor-die-hand-liggend.

4.6.2.2 Vorm

Norton open die stuk met twee viermaatfrases. Die derde viermaatfrase (mate 9-12) verwys terug na die eerste frase, maar die baslyn verskil ietwat. Die luisteraar verwag dat die vierde frase (mate 13-16) verband sal hou met die inhoud van die voorafgaande drie fases, maar Norton stel hier nuwe en kontrasterende materiaal bekend. Die tegniek wat hy hier aanwend om spanning te bou, is die herhaling van dieselfde idees, wat die gedeelte van mate 13-24 in een lang sin omskep. Norton maak in hierdie sin telkens van 'n tweemaatsel gebruik.

Voorbeeld 82: Norton, *Hard Rock Blues* uit *Microstyles III*, 13-16



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.4)

In hierdie stuk maak die komponis nie weer van die openingsmateriaal as geheel gebruik nadat dit in die eerste en derde frases gehoor is nie. In maat 23 gebruik hy presies dieselfde melodiese materiaal as in maat 3 as 'n terugverwysing na die opening, voordat die laaste maat volg (sien voorbeeld 84).

4.6.2.3 Harmonie

Die basiese harmoniese progressie wat Norton in hierdie stuk herhaal, is tonika (D), subdominant (G), tonika (D) en dominant (A). Hy maak soms van die tussendominant (E7) gebruik as voorbereidingsakkoord vir die dominant (mate 7-8).

As deel van die spanning wat Norton in die kontrasterende seksie (vanaf maat 13) skep, gebruik hy die subdominant (G) gevolg deur die tussendominant in eerste omkering (E7/G^o) wat lei na die dominant en tonika in eerste omkering. Hy herhaal hierdie progressie drie keer.

4.6.2.4 Ritmiek

Norton maak van vele ritmiese antisipasies in hierdie stuk gebruik. Die herhalende agstenoot-begeleidingspatroon gee aan die musiek ritmiese voorstuwing.

In die opening van die stuk maak Norton van interessante groeperings (2+3+5) van agstenote gebruik, soos duidelik in die volgende voorbeeld gesien kan word.

Voorbeeld 83: Norton, *Hard Rock Blues* uit *Microstyles III*, 1-2



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.4)

Hierdie groeperings veroorsaak natuurlike sinkopasies aan die begin van elke groepering, wat in teenstelling is met die herhaalde agstenote in die linkerhand.

In voorbeeld 82 kan daar duidelik gesien word hoe Norton die baslyn gebruik om die *backbeats* van hierdie *rock 'n' roll eight beat* te beklemtoon. Hy dui pertinent aksente op die tweede en vierde pols in mate 13 en 15 aan.

Heelwat stukke in 'n *jazz-* of *pop-*styl eindig op die gesinkopeerde vierde pols, oftewel geantisipeerde eerste pols. Dieselfde sinkopering kan op die onderverdeling van die tweede pols, oftewel geantisipeerde derde pols voorkom. Dit is die geval met *Hard Rock Blues*. Dit eindig op die onderverdeling van die tweede pols en is 'n dinamiese verrassing, omdat dit *forte* gespeel word na 'n *decrescendo* in 'n *piano*-omgewing.

Voorbeeld 84: Norton, *Hard Rock Blues* uit *Microstyles III*, 23-24



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.4)

4.6.2.5 Pedaalgebruik

Geen gebruik van pedaal is in hierdie stuk aangedui nie. Dit is duidelik dat hierdie stuk se tekstuur hom nie tot pedaalgebruik leen nie.

4.6.2.6 Improvisasie

Hierdie *rock 'n' roll 8 beat*-begeleiding is tegnies uitdagend, omdat daar herhalende note is en dit byna deurgaans *staccato* aangedui is. Hierdie figuur dien as 'n stabiele begeleidingspatroon vir 'n improvisasie, maar die onafhanklikheid van die hande sal aanvanklik heelwat aandag verg. 'n Voorstudie vir improvisasie kan gemaak word deur die student te versoek om slegs een akkoord per maat met die regterhand te speel:

Voorbeeld 85: Improvisasie 1 op *Hard Rock Blues* uit *Microstyles III*,
1-4



Sodra bogenoemde oefening bemeester is, kan kort melodiese fragmente herhaal word in die regterhand:

Voorbeeld 86: Improvisasie 2 op *Hard Rock Blues* uit *Microstyles III*,
1-4



Die harmoniese palet van hierdie stuk stem ooreen met die gebruike in 'n *blues*-styl, maar die vorm van die *blues* word nie streng gehandhaaf nie. 'n Moontlike toepassing van *blues*-agtige effekte in die improvisasie kan soos volg wees:

Voorbeeld 87: Improvisasie 3 op *Hard Rock Blues* uit *Microstyles III*,
1-4



In bostaande voorbeeld word klemverskuiwing binne die drienoetmotief gekombineer met die mineur/majeur chromatiese beweging deur die tertse, soos algemeen in *blues riffs* aangetref word.

'n Algemene verskynsel by *jazz*- en *pop*-musiek is die gebruik van 'n *fill*. Dit kom gewoonlik in twee vorms voor: melodiese of ritmiese. 'n Ritmiese *fill* word gewoonlik op 'n tromstel gespeel en dien as 'n motief wat die oorgang van een seksie na die volgende meer egalig laat ineenskakel (Herder 1990:152). Hierdie ritmiese *fills* kom gewoonlik aan die einde van die vers in 'n populêre lied voor en lei na die refrein. Die gebruik van die kleiner tromme, genaamd *toms* word hiervoor benut en daar word van die kleinste *tom* na die grootste gespeel om 'n melodiese crescendo te maak.

'n Melodiese *fill* vervul dieselfde funksie, maar word deur die baskitaar en/of klavier gespeel. Aan die einde van die improvisasie op *Hard Rock Blues* is dit moontlik om 'n melodiese *fill* in die regterhand in te voeg om 'n egalige terugkeer na die herhaling van die oorspronklike te verseker.

Voorbeeld 88: Improvisasie 3 op *Hard Rock Blues* uit *Microstyles III*, 22-26



The musical score for Example 88 consists of two staves. The right-hand staff (treble clef) shows a melodic line with a 'regterhand fill' section marked with fingerings 5 4 2 1 4 3 2. This is followed by the 'Begin van oorspronklike' section, which starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The left-hand staff (bass clef) provides harmonic support, including a *D⁶/A* chord. The piece is in the key of D major.

Die gebruik van 'n *D⁶*-akkoord vir die laaste *fill* (maat 24 in voorbeeld 89) is met opset, omdat dit 'n *blues*-agtige klank het, maar nie dieselfde harmoniese funksie vervul van 'n dominant (wat gewoonlik na 'n tonika wil oplos) nie. In laasgenoemde geval sal die verwagte oplossing in maat 25 na *G* majeur wees en nie na die tonika van *D* majeur nie. Die gebruik van 'n *A* in die bas in maat 24 versterk die kadensiële beweging.

4.7 Wals

Hierdie wals is onder die Kategorie A-stukke gegroepeer omdat dit meer die eienskappe van 'n gewone wals openbaar as 'n *jazz*-wals. Die verskil tussen hierdie twee style is die ritmiese implikasie van 'n *jazz*-wals wat meestal met *swing*-ritme gespeel word. *Swing* word in meer detail in Hoofstuk 7 bespreek.

Norton bespreek nie die walsstyl in sy *Essential Guide to Jazz Styles for Keyboard* nie, maar wel in sy *Essential Guide to Pop Styles for Keyboard*. Dit is nie duidelik hoekom hierdie styl as 'n *pop*-styl geklassifiseer word en nie as 'n *jazz*-styl nie.

4.7.1 I-3 *Oriental Flower* (Stadige wals)

4.7.1.1 Styl

Hierdie wals is 'n atmosferiese stuk wat net so goed onder die *ballad*-styl bespreek kon word, maar 'n wals binne die *jazz*-idioom het 'n spesifieke ritmiese *feel* wat dit in 'n ander kategorie plaas.

Norton artikuleer gewoonlik die melodiese inhoud van sy stukke baie sorgvuldig. Hierdie wals is deurgaans *legato*. Daar moet gelet word op die vermoë van die student om *legato* met die vingers te produseer te midde van die konstante aanduidings om pedaal te gebruik.

4.7.1.2 Vorm

Die frasekonstruksie lyk aanvanklik asof dit reëlmatig is omdat Norton met 'n frase van vier mate begin. Dit word egter gevolg deur 'n frase vyf mate lank (mate 5-9). Die materiaal in maat 9 vervul 'n harmoniese funksie. In hierdie maat beweeg Norton na 'n teruggehoue 4e akkoord op D wat as 'n dominantakkoord vir die tonika (G mineur) in maat 10 dien.

Vanaf maat 10 volg 'n sewemaat-sin waar Norton die eerste drie mate van die openingsmelodie herhaal, maar met ander begeleiding. Vanaf maat 13 stel Norton nuwe melodiese materiaal bekend, maar eindig die tweede sin in mate 15-16 soos die eerste sin, met 'n teruggehoue 4e akkoord op D.

Norton gebruik weer die openingsmateriaal vanaf mate 17-26, maar soos dit sy gebruik is, word dit nou een oktaaf hoër gespeel.

Voorbeeld 89: Norton, *Oriental Flower* uit *Microstyles I*, 17-21



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.3)

Norton herhaal die openingsmateriaal presies (mate 17-24) en gebruik die openingsmotief as 'n slot in die laaste twee mate (mate 25-26). Hier word die teruggehoue 4e akkoord weer gebruik in maat 25, en die stuk eindig op 'n akkoord waarvan die tertse ontbreek.

Voorbeeld 90: Norton, *Oriental Flower* uit *Microstyles I*, 25-26



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.3)

4.7.1.3 Harmonie

Norton se harmoniese spasiëring van note en weglating van belangrike note binne drieklanke (soos die tertse) maak dit moeilik om te bepaal of die akkoorde majeur of mineur is. Die versluisde harmonie word verder beklemtoon deur die melodie in die regterhand, waarin die tertse ook weggelaat is, maar geld nie vir al die mate in die voorbeeld nie (vergelyk maat 2).

Voorbeeld 91: Norton, *Oriental Flower* uit *Microstyles I*, 1-5



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.3)

Norton probeer om die Oosterse klank-idee te versterk deur die gebruik van parallelle kwinte in die begeleiding (sien mate 8-10 in voorbeeld 92).

In maat 7 kom die enigste chromatiese beweging voor wanneer die submediant se grondnoot verhoog word (E^a), maar weer in maat 8 verlaag word (E^b).

Voorbeeld 92: Norton, *Oriental Flower* uit *Microstyles I*, 6-10



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.3)

Die harmonie in maat 9 is 'n teruggehoue vierklank op D mineur. Die weglating van die tertse in die dominantakkoord in maat 9 verswak die

kadensiële oplossing terug na G mineur, voordat die openingstema weer in maat 10 gehoor word.

Daar moet gelet word op die modaliteit van *Oriental Flower*. Daar kom in hierdie stuk nêrens 'n F# voor nie. Die herhaaldelike gebruik van F-herstel is deel van die modale klank wat die Oosterse klank-idee versterk.

4.7.1.4 Ritmiek

Norton beklemtoon die tweede pols in hierdie stuk gereeld met lang note of 'n *tenuto*-aanduiding (maat 2) om die ritmiese invloed van die *jazz*-wals te toon. Die ritmiese presisie waarmee die *swing*- of *rock*-stukke uitgevoer word, is nie hier van toepassing nie. 'n Konstante tempo moet steeds gehandhaaf word, maar kan meer elasties wees. Die rede hiervoor is die melodiese komponent, wat die belangrikste kenmerk is, en nie die ritmiese dryfkrag nie.

Norton dui 'n *ritardando* in maat 9 aan. Hierdie ritmiese effek, waar 'n frase ritmies tot stilstand gebring word, kom meestal in *jazz*-ballades voor, waar die pianis alleen speel, sonder begeleiding deur die bas of tromme (Stockton 2001:1).

4.7.1.5 Pedaalgebruik

Norton dui hier die gebruik van die pedaal aan met meestal een pedaalwisseling per maat. In sommige mate (maat 5) waar die harmonie binne een maat verander, word die wisseling van die pedaal aangedui. Dieselfde wisseling kom voor waar die harmonie in maat 14 verander.

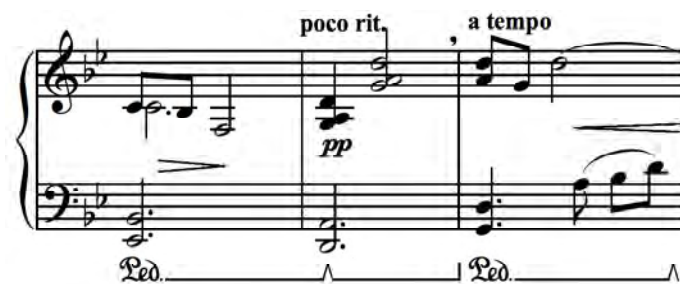
Voorbeeld 93: Norton, *Oriental Flower* uit *Microstyles I*, 14



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.3)

Om spanning voor die harmoniese oplossing van mate 9-10 te ontwikkel, het Norton 'n komma ingevoeg om 'n breuk in klank voor maat 10 te maak. Hier moet die pedaal heeltemal gelig word om die skoon breuk in klank te verseker.

Voorbeeld 94: Norton, *Oriental Flower* uit *Microstyles I*, 8-10



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.3)

Die gebruik van pedaal moet beperk word tydens improvisasie, omdat dit die ritmiese kwaliteit van die melodie belemmer. In 'n stadige en ballade-agtige stuk soos hierdie, is die pedaal volgens Norton se melodie aangedui, en moet die improviseerder een van twee opsies uitoefen:

- die pedaal kan dieselfde gehou word tydens die improvisasie, maar dan moet die geïmproviseerde melodie aanpas en nie vinnige lopies insluit nie, of
- die student kan die pedaal aanpas na gelang van die melodie wat hy/sy skep.

4.7.1.6 Versierings

Die melodie begin met 'n tweenoet-glyer wat net voor die pols gespeel moet word (sien voorbeeld 91). Die hoofnoot klink dus saam met die basnoot.

4.7.1.7 Improvisasie

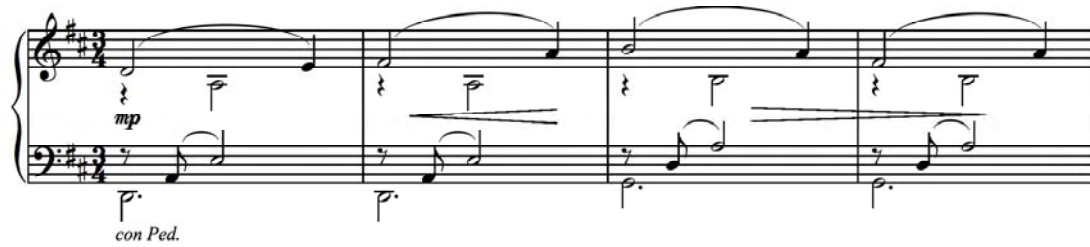
Die navorser is van mening dat hierdie stuk net in uitsonderlike gevalle as basis vir improvisasie gebruik kan word. Die rede hiervoor is Norton se dubbelsinnige harmoniese taalgebruik in hierdie stuk. Die raamwerk wat harmonie skep binne 'n improvisasie is so belangrik met die oog op nootkeuse, dat hierdie stuk werklik net vir 'n gevorderde student geskik sou wees. Verder is die vermoë om melodieë te skep wat natuurlik tot 'n einde kom, baie gevorderd. Die aanhoudende vermyding van die tertse van die dominantakkoord, maak dit 'n *avoid*-noot, wat 'n nog moeiliker konsep aan die student voorstel: die doelbewuste vermyding van sekere "regte" note.

4.7.2 IV-10 *Hebridean Song* (Stadige wals)

4.7.2.1 Styl

Hebrides is die versamelnaam vir die groep eilande aan die weskus van Skotland. Dit bestaan uit 'n buitenste groep eilande wat deur 'n seekanaal van die binneste Hebrides, nader aan die Skotse vasteland, geskei word. Die Skotse invloed in die musiek is te sien in die gebruik van 'n dreunbas wat bestaan uit die grondnoot, kwint en noot van elke akkoord in die linkerhand. Die gepaste *lilt*-karakter-aanduiding kan as vrolik of danserig vertaal word (Eksteen 1997:1085).

Voorbeeld 95: Norton, *Hebridean Song* uit *Microstyles IV*, 1-4



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.12)

4.7.2.2 Vorm

Norton begin met 'n agtmaatsin wat herhaal. Die laaste maat van die tweede sin is egter verander. Aan die einde van die tweede agtmaatsin (maat 16) wyk Norton uit na die dominant van C majeur. Wanneer Norton in maat 19 die tonika bereik (D majeur), voeg hy nog 'n maat op die verlaagde septiem in (C majeur) om 'n skakel te vorm, voordat die openingsmelodie weer in maat 21 gehoor word (sien voorbeeld 97).

Dieselfde melodiese materiaal as in die eerste twintig mate word hierna herhaal, maar Norton skryf die frase een oktaaf hoër, met die begeleiding steeds in dieselfde register.

Hy voeg een maat van tonikaharmonie by om 'n slot vir hierdie wals te vorm.

4.7.2.3 Harmonie

Die volksmusiek-invloed kan gesien word in Norton se gebruik van meestal die tonika- en subdominantharmonieë in die eerste sestien mate. 'n Verdere Skotse volksmusiek-invloed is te sien in die harmonie van maat 8, waar Norton die verlaagde septiem (C^a) gebruik om 'n kadens met 'n modusagtige klank te skep. Daar kom in hierdie stuk nie een enkele C# voor nie en daarom kan daar van die veronderstelling uitgegaan word dat die hele stuk op die miksolidiese modus gebaseer is.

Norton gebruik deurgaans die note van die pentatoniese toonleer op D, maar met sommige uitsonderings (soos in maat 8). Hierdie eienskap toon sterk invloed van volksmusiek.

Voorbeeld 96: Norton, *Hebridean Song* uit *Microstyles IV*, 7-9



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.12)

In maat 16 kom nog 'n buitengewone harmoniese progressie voor, waar Norton 'n F majeurakkoord (met 'n toegevoegde sekst) op 'n G basnoot plaas. Hierdie akkoord word gereeld gebruik in *pop*-musiek om dieselfde funksie as 'n dominantvierklank te vervul (Herder 1990:57).

Voorbeeld 97: Norton, *Hebridean Song* uit *Microstyles IV*, 16-20



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.12)

In die voorafgaande voorbeeld kan gesien word hoe Norton se modusagtige klank in mate 19-20 versterk word, omdat hy direk van die tonika (D majeur) na die akkoord op die verlaagde septiem beweeg (C majeur). Wanneer Norton die eerste sestien mate vanaf maat 21 herhaal, word dieselfde harmoniese progressie herhaal.

4.7.2.4 Ritmiek

Die sinkopering in hierdie stuk onderskei dit van 'n wals wat as 'klassiek' beskou kan word. Die begeleiding in die linkerhand dien as die ritmiese dryfkrag om voortstuwing vir die lang melodiese frases te bewerkstellig.

Norton maak gereeld van vooruitnemings in die melodie gebruik, waar die halfnoot/kwartnoot-ritme onderbreek word. In mate 7 en 27 kom die enigste sinkopering voor (sien maat 7 in voorbeeld 96).

Die melodiese inhoud van hierdie wals herinner sterk aan 'n wiegelied. Die herhaalde gebruik van die halfnoot/kwartnoot-ritme veroorsaak 'n hipnotiese effek.

4.7.2.5 Pedaalgebruik

Norton dui aan dat pedaal gebruik moet word. Een pedaalwisseling per maat blyk voldoende te wees, aangesien die harmoniese ritme konstant bly met een harmonie per maat. Die vertroebeling wat die deurgangsnote in elke maat met die voorgestelde pedaalgebruik veroorsaak, is die klankeffek wat Norton in hierdie stuk verlang.

4.7.2.6 Improvisasie

Die begeleidingsfiguur in *Hebridean Song* maak van 'n kwintmotief gebruik. Dit bied 'n voldoende harmoniese en ritmiese basis vir improvisasie. Hierdie oop kwinte bied 'n onvolledige harmoniese raamwerk, wat in sommige gevalle harmonies meer kleurvol geïnterpreteer kan word tydens improvisasie. 'n Voorbeeld van so 'n interpretasie is moontlik in die eerste twee mate waar Norton slegs van D majeur met 'n toegevoegde noon gebruik maak. Hier kan die student 'n C^o byvoeg in die melodie om die akkoord D⁹ te maak. Laasgenoemde sal afwyk van die modale karakter van die stuk, maar bly die keuse van die improviseerder:

Voorbeeld 98: Improvisasie 1 op *Hebridean Song* uit *Microstyles IV*, 1-4



Musical score for Example 98, showing a piano accompaniment in 3/4 time. The key signature is one sharp (F#). The score consists of four measures. The right hand (treble clef) plays a melodic line starting with a half note D4, followed by quarter notes E4, F#4, G4, and A4, all under a slur. The left hand (bass clef) plays a bass line starting with a half note D3, followed by quarter notes E3, F#3, and G3, all under a slur. The dynamic marking *mp* is present in the first measure.

'n Dominantvierklank op D kan in die eerste twee mate geïmpliseer word om die harmoniese progressie na G majeur in maat 3 meer onvermydelik te laat klink:

Voorbeeld 99: Improvisasie 2 op *Hebridean Song* uit *Microstyles IV*, 1-4



Musical score for Example 99, showing a piano accompaniment in 3/4 time. The key signature is one sharp (F#). The score consists of four measures. The right hand (treble clef) plays a melodic line starting with a half note D4, followed by quarter notes E4, F#4, G4, and A4, all under a slur. The left hand (bass clef) plays a bass line starting with a half note D3, followed by quarter notes E3, F#3, and G3, all under a slur. The dynamic marking *mp* is present in the first measure, and the instruction *con ped.* is written below the first measure.

Hierdie harmoniese toevoegings verander nie die funksie van die harmonie nie. Die G majeurakkoord in mate 3-4 sal altyd 'n G[^]-akkoord wees en nooit 'n dominantvierklank nie, omdat die funksie van die dominantvierklank van die G[^]-akkoord verskil. 'n Kennis van harmoniese toevoeging stel die improviseerder in staat om melodiese infleksies te maak wat akkoordvreemde note bevat, of 'n nuwe kleur tot die harmoniese palet voeg. Met harmoniese veranderinge kan daar van die volgende reël gebruik gemaak word: 'n majeurdrieklank wat 'n tonika- of subdominant-funksie vervul, kan verander word om 'n majeur septiemakkoord te vorm (met die toevoeging van die majeur septiem). Majeurakkoorde wat na dominantvierklanke verander word, moet deur 'n akkoord wat 'n volmaakte kadens vorm, of deur 'n verminderde akkoord gevolg word.

Soos daar uit voorbeeld 98 en 99 gesien kan word, is die melodiese materiaal van 'n liriese aard om by die karakter van die stuk te pas. Dit is belangrik om dieselfde mate van stylgetrouheid te behou tydens 'n improvisasie.

4.8 *Reggae*

Hierdie ritmiese styl van musiek het in die sestigerjare ontstaan en is eie aan die swart kultuur van Jamaika. Dit is uiters eklekties omdat dit uit godsdienstige musiek uit Afrika, kultus-trommusiek, Christelike swart oplewingsliedere en liturgiese musiek van die Rastafariër-sekte bestaan (Kennedy 1980:523).

Norton skryf dat die mees uitstaande kenmerk van hierdie styl die alomteenwoordige akkoorde van die kitaar en/of klawerbord op elke tussenslag is. Die basstrom speel telkens op die derde pols (Norton 1994:52).

Reggae neig om harmonies baie basies te wees (Norton 1994:52).

4.8.1 II-12 *Bubble Gum (Reggae)*

4.8.1.1 Styl

Die bros, ritmiese en perkussiewe klank van die klavier moet deurgaans die tromme in die *reggae*-styl naboots. Die beklemtoning van die tussenslae kom deurgaans in hierdie stuk voor.

4.8.1.2 Vorm

Hierdie stuk kan in drie seksies verdeel word (ABA). Die eerste A-seksie bestaan uit twee agtmaatsinne. Die eerste sin verskil van die tweede deurdat die dominantakkoord (G) in die regterhand oplos na die tonika (C) in maat 8, maar nie weer in maat 16 nie. In maat 8 is hierdie oplossing eintlik 'n

harmoniese vooruitneming, omdat die tonika in die volgende maat (maat 9) verskyn.

Voorbeeld 100: Norton, *Bubble Gum* uit *Microstyles II*, 7-8



(uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.15)

Maat 15 verskil ook van maat 7, omdat die basnoot op die vierde polsslag in maat 7 'n D is en in maat 15 'n G.

Die oplossing na die tonika kom eers voor in maat 17.

Die kontrasterende middelseksie is agt mate lank en word herhaal. Hier gebruik Norton 'n triool in die bas in maat 24 om die herhaalde agstenootpatroon in die linkerhand af te wissel. Hierdie triool kan ook gesien word as 'n ingekomponeerde *ritardando* voor die herhaling van die tema.

Voorbeeld 101: Norton, *Bubble Gum* uit *Microstyles II*, 24



(uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.15)

Na die kontrasterende middeldeel gebruik Norton slegs die eerste agt mate van die opening as die laaste A-seksie van hierdie stuk.

4.8.1.3 Harmonie

Soos reeds genoem, is die harmoniese taatgebruik in hierdie styl baie beperk. Daar word slegs van die tonika-, subdominant- en dominantharmonieë gebruik gemaak.

4.8.1.4 Melodie

Die eerste en laaste seksies van *Bubble Gum* klink byna soos 'n begeleiding. Die rede hiervoor is die gebrek aan melodiese inhoud, buiten vir die kort basfragmente. In die *Style Notes* in *Microstyles II* wys Norton daarop dat die baslyn sterk uitgebring moet word en die regterhand elasties of met bons gespeel moet word (Norton 1990:ii). Norton het die akkoorde in die regterhand telkens *tenuto* aangedui, wat daarop dui dat dit nie kort gespeel moet word nie.

Voorbeeld 102: Norton, *Bubble Gum* uit *Microstyles II*, 1-5



(uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.15)

Die herhaalde basnote in elke tweede maat is 'n groot tegniese knelpunt, veral teen die vinnige tempo van 120 per kwartnoot, soos deur Norton aangedui. Daar word 'n derde vinger aangedui om die herhaalde noot mee te speel. Die navorser stel voor dat die gebruik van die derde vinger in die linkerhand met die duim gealterneer kan word, om die herhaling van die note suiwer te speel. Daar moet dus met die duim begin word, om voorsiening te maak vir die twee kwartnote wat later in die maat volg:

Voorbeeld 103: Norton, Linkerhand van *Bubble Gum* uit *Microstyles II*, 1



(uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.15)

In teenstelling met die eerste seksie het die middeldeel (mate 17-24) 'n kort herhalende melodiese figuur in die linkerhand, terwyl die regterhand met die *reggae offbeats* voortgaan.

Voorbeeld 104: Norton, *Bubble Gum* uit *Microstyles II*, 17-21



(uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.15)

4.8.1.5 Ritmiek

Vir enige jong pianis sal die grootste uitdaging in hierdie stuk die vermoë wees om 'n streng tempo te handhaaf. Die triool in maat 24 sal 'n student se sin vir tyd uitwys.

Soos in talle voorbeelde in hierdie studie gesien word, eindig die stuk op die onderverdeling van die vierde pols, maar is geaksentueerd wat dit 'n sinkopasie maak. Hierdie ritmiese aksente moet duidelik uitgevoer word, andersins gaan die effek daarvan verlore.

'n Alternatiewe uitvoering van die twee akkoorde in die laaste maat is om dit tussen die linker- en regterhand te verdeel. Laasgenoemde is moontlik omdat Norton hier geen begeleiding in die linkerhand geskryf het nie.

Voorbeeld 105: Norton, *Bubble Gum* uit *Microstyles II*, 31-32



(uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.15)

4.8.1.6 Pedaalgebruik

Pedaal moet slegs gebruik word op die gefraseerde agstenoot-motiewe soos in mate 18 of 20 in voorbeeld 104. Die rede is omdat die regterhand nie al die note *legato* met die vingers kan speel nie en die pedaal die *legato*-effek sal aanhelp.

4.8.1.7 Improvisasie

Hierdie stuk is nie geskik vir improvisasie nie omdat die linkerhand nie 'n standhoudende harmoniese of ritmiese basis vorm nie. Die kenmerkende beklemtoning van die *backbeats* is nodig om 'n *reggae*-styl aan die musiek te gee. Omdat hierdie ritmiese materiaal in die regterhand voorkom, kan dit nie gevarieer word nie.

4.9 *Habanera*

'n *Habanera* is 'n stadige Kubaanse lied en dans, wat baie populêr in Spanje aan die begin van die negentiende eeu geword het (Sadie 1994:337). Dit is vernoem na die hoofstad Havana (Habana = Havana), maar was oorspronklik 'n lied en dans uit Afrika. Dit het 'n stadige tweeslagmaat met gepunteerde ritmes

4.9.1 III-3 *Habanera*

4.9.1.1 Styl

Die styl van hierdie musiek is hoofsaaklik klassiek van aard en sal daarom maklik geïnterpreteer kan word. Die stuk begin met die tema wat uit drie kort motiewe bestaan. Die ritme in maat 2 in die regterhand boots die klank van 'n kastanjet na.

4.9.1.2 Vorm

Hierdie stuk het twee duidelik onderskeibare seksies. Die eerste seksie is van mate 1-8 en die tweede seksie is van mate 9-18. Die tweede is meer ontspanne en liries in karakter as die eerste seksie.

Anders as in ander komposisies uit *Microstyles*, kom die melodiese materiaal van die opening nie weer voor nie, alhoewel die materiaal deurgaans op die opening gebaseer is.

4.9.1.3 Harmonie

Norton maak hoofsaaklik van die tonika-, subdominant- en dominantharmonieë gebruik. In maat 9 verander Norton die tonika-akkoord na F majeur, om as tussendominant vir die subdominant (Bb) te dien, maar keer weer terug na die tonika-mineur in maat 13. In mate 9-10 en mate 11-12 gebruik Norton 'n modulerende sekwens.

Voorbeeld 106: Norton, *Habanera* uit *Microstyles III*, 9-12



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.3)

4.9.1.4 Melodie

Alle *staccato*-aanwysings moet noukeurig uitgevoer word. Die karakter van hierdie stuk hang af van die helder en netjiese uitvoering van die lyne in albei hande. Dieselfde geld waar kontrasterende artikulasie voorkom, waar die regterhand *legato* en die linkerhand *staccato* speel (soos in mate 5-7, sien voorbeeld 107).

Norton het aangedui dat die einde van die tweenoet-fraserings *staccato* gespeel moet word in beide hande. Ondanks hierdie aanduiding, moet die melodie steeds liries vertolk word.

4.9.1.5 Ritmiek

Die belangrikste ritmiese vaardigheid wat hierdie stuk beproef, is die student se vermoë om 'n triool in die regterhand teenoor twee kwartnote in die linkerhand te speel.

Die student kan baatvind daarby om hierdie stuk eerder in 2/2 te dink in plaas van 4/4. Dit sal 'n ritmiese *lift* aan die stuk verleen.

4.9.1.6 Pedaalgebruik

Om te verseker dat die kastanjet-nabootsings (sestiendenoot-triool) helder gespeel word, het Norton geen pedaal in hierdie stuk aangedui nie. Geen pedaal moet gebruik word in seksies waar die melodiese materiaal vinnig beweeg, of waar *staccato*-aanduidings voorkom nie.

In sommige mate is die gebruik van die pedaal wel voordelig vir *legato*-spel. Die fragment in mate 5-7 (voorbeeld 107) bevat melodiese materiaal in parallelle dubbelnootsesdes. Hier moet die duim van die regterhand so vinnig as moontlik van die een klavier na die volgende beweeg om die nodige *legato* te skep. Waar moontlik, moet die duim gly, soos van Db na C in maat 7. Hier kan die demperpedaal gebruik word om die *legato* te verseker.

Voorbeeld 107: Norton, *Habanera* uit *Microstyles III*, 4-7



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.3)

4.9.1.7 Improvisasie

Improvisasie in hierdie styl moet ritmies wees en by die geartikuleerde begeleidingsfiguur pas. Die navorser sou voorstel dat daar as 'n vertrekpunt, van die ritme in die regterhand gebruik gemaak word om te pas by hierdie soort ritmiese begeleidingsfiguur.

Voorbeeld 108: Improvisasie 1 op *Habanera* uit *Microstyles III*, 1-4



Sodra die regterhand die gegewe ritme kan gebruik om nuwe melodieë te skep, is dit moontlik om die ritme van elke frase te verander. Sodoende word daar stelselmatig 'n improvisasie op die bestaande linkerhand gebou.

Dit is belangrik om daarop te let dat die melodiese improvisasie telkens aan die einde van die eerste agtmaatsin tot 'n einde moet kom, om vir die linkerhand plek te maak, soos in onderstaande voorbeeld 109 (maat 8^a en 8^b) gesien kan word.

Voorbeeld 109: Norton, *Habanera* uit *Microstyles III*, 8a-8b



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.3)

Dieselfde geld vir die einde van die stuk, waar die geïmproviseerde melodie in die regterhand gesinchroniseer met die ritmiese figuur in die linkerhand moet eindig. Daar is 'n voorbeeld van 'n improvisasie op die baslyn van hierdie stuk op laserskyf 1, snit 50.