

## HOOFSTUK 5

### ***MICROSTYLES* : KATEGORIE B-STUKKE**

#### 5.1 *Beguine*

Dit is 'n Latyns-Amerikaanse dans met 'n kenmerkende ritme van twee gepunteerde kwartnote gevolg deur 'n kwartnoot in elke maat. Die styl berus op die ritmiese bydrae van ander instrumente soos die kontrabas, tromme en 'n wye keuse van slagwerkinstrumente: marakkas, bongotromme en kastanjette (Norton 1991:ii).

In Norton se *Essential Guide to Latin Styles for Keyboard* verduidelik hy dat die melodie in *beguine*-styl melancholies is en gewoonlik in 'n mineurmodus voorkom, maar dat voorbeelde in 'n majeuremodus nie ongewoon is nie (Norton 1996:8).

#### 5.1.1 IV-2 *Beguine*

##### 5.1.1.1 Styl

Hierdie stuk is een van 'n paar in *Microstyles* wat ietwat langer is. Norton wissel hier tussen melodiese materiaal in enkelnote (mate 1-3) en ritmiese akkoordspel in die regterhand (mate 4-8). Die styl van die stuk is liries en melodies, maar met baie ritmiese vitaliteit. Alhoewel 'n *beguine* gewoonlik melancholies van aard is, maak die ritmiese aktiwiteit in hierdie stuk die musiek meer opwindend.

#### 5.1.1.2 Vorm

Norton komponeer deurgaans in viermaatfrases. Daar is ses frases van vier mate elk, waarna Norton 'n pedaalpunt op die tonika (G) gebruik (mate 25-30) om 'n koda te vorm. Die melodiese materiaal van die begin word aan die einde weer as deel van die koda gebruik (mate 28-30).

Die eerste seksie strek van mate 1-12. Norton begin elke viermaatfrase met melodiese materiaal wat verskil van die vorige vier mate.

Die tweede seksie strek van mate 13-24. Die eerste agt mate van die stuk word hier presies herhaal (vanaf die opslag tot maat 13), maar een oktaaf hoër as aan die begin (mate 13-20). Die materiaal van die derde viermaatfrase (mate 9-12) word nie weer gehoor tydens die herhaling nie. In maat 21, waar die herhaling van hierdie frase sou voorkom, gebruik Norton nuwe materiaal. Die ritme wat vir die eerste keer in maat 5 gehoor is, word vir die koda (mate 25-30) gebruik.

#### 5.1.1.3 Harmonie

Soos in die meeste *pop*-geïnspireerde musiek, maak Norton hoofsaaklik van tonika-, subdominant- en dominantharmonieë gebruik.

In maat 6 dra die gebruik van twee *upper structure*-akkoorde (in die plek van 'n verwagte dominantvierklank) by tot harmoniese spanning en kleur.

Hier is die tritonus die F-kruis en C, wat onderskeidelik die tertse en septiem van die dominantvierklank op D is. Die drieklank (*upper structure*) wat bo die tritonus gespeel word, is 'n majeur sekste hoër (B majeur, sien onderstaande voorbeeld) en daarna op die verlaagde sesde trap (B $\flat$  majeur). Albei drieklanke is in tweede omkering. Die korrekte *jazz*-afkorting vir die eerste dominantakkoord (alhoewel die D in die bas nie gespeel word nie, word dit geïmpliseer deur die tritonus) is D7(#13)( $\flat$ 9). Dit is *upper*

*structure* nommer VI (Levine 1989:109). Die tweede akkoord is D7 (b13) (#9) en is *upper structure* nommer bVI.

Voorbeeld 110: Norton, *Beguine* uit *Microstyles IV*, 6



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

Norton gebruik in mate 10 en 23 'n F teenoor 'n F#. Hierdie harmonie staan bekend as 'n dominant D7(#9)-akkoord. Die E# (verhoogde noon) in die D7-akkoord is enharmonies verander na F.

Voorbeeld 111: Norton, *Beguine* uit *Microstyles IV*, 10



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

Die slotakkoord in *Beguine* is 'n mineur vyfklank waarvan die septiem verhoog is. Die akkoordsimbool lyk soos volg: Gmin9(^).

Voorbeeld 112: Norton, *Beguine* uit *Microstyles IV*, 10



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

#### 5.1.14 Melodie

Norton gebruik in hierdie stuk melodiese materiaal en ritmiese/perkussiewe materiaal wat met mekaar kontrasteer. Aan die einde van maat 3 tot maat 4 dien die drieklank-motief in die regterhand (sien voorbeeld 113) as kommentaar op die musikale fragment van mate 1-3.

#### 5.1.1.5 Ritmiek

Soos in die meeste musiek van Norton, moet 'n konstante polsslag gehandhaaf word. Die tweede gepunteerde kwartnoot in die linkerhand moet in elke maat met 'n aksent uitgevoer word, terwyl die laaste noot soos 'n ritmiese ontspanning moet klink.

Voorbeeld 113: Norton, *Beguine* uit *Microstyles IV*, 1-5



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

Die tipiese *beguine*-ritme van twee gepunteerde kwartnote en 'n kwart word in die linkerhand gebruik. Norton slaag daarin om die *groove* goed te vestig, deurdat hy die ritmiese aktiwiteit tussen die twee hande skei: albei hande dra individueel tot die ritmiese aktiwiteit by.

Hy maak deurgaans in hierdie stuk van ritmiese vooruitnemings gebruik wat hy telkens met 'n aksent aandui. Twee voorbeelde hiervan kan in voorbeeld 113 in maat 2<sup>4</sup> en in maat 5<sup>2</sup> gehoor word.

Die herhaling van dieselfde klein ritmiese motief (maat 9) op drie verskillende beginpunte in die maat, is 'n oorspronklike element van die gesinkopeerde melodie.

Voorbeeld 114: Norton, *Beguine* uit *Microstyles 4*, 9-10



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

Soms gebruik Norton ritmes wat tipies deur slagwerkinstrumente gespeel word. In maat 5 (sien voorbeeld 113) begin die frase met 'n ritme wat tipies in hierdie styl deur 'n bongotrom gespeel word (Norton 1996:8).

#### 5.1.1.6 Pedaalgebruik

Alhoewel Norton aangedui het dat hierdie stuk met pedaal gespeel moet word, is die navorser van mening dat dit baie spaarsaam gedoen moet word. Te veel pedaal kan veroorsaak dat die noukeurige artikulasie, wat Norton in die regterhand aangedui het, verlore gaan. Die skrywer stel voor dat die stuk eers sonder pedaal geoefen moet word. Daarna kan pedaal na smaak bygevoeg word, maar die helder klank-idee sal reeds in die oor van die student gevestig wees, en die merkbare effek van die pedaal op die stuk sal sodoende meer opvallend wees.

#### 5.1.1.7 Improvisasie

Die linkerhand is in staat om onafhanklik van die melodiese materiaal as basis vir 'n improvisasie te dien. Beide ritme en harmonie word deur die linkerhand ondersteun. In maat 6, waar Norton harmoniese uitbreiding aangewend het, kan die improviseerder nou die harmonie eenvoudig hou en tot die D7 beperk:

Voorbeeld 115: Improvisasie 1 op *Beguine* uit *Microstyles IV*, 6-7



Dit is belangrik om die jong improviseerder te help om van die figure in die solo te gebruik. In maat 5 kom herhaalde akkoorde voor, in maat 9 vinnige sestiendenoot-*arpeggio's* en in maat 10 tertse in sestiendenote. Al hierdie effekte kan op verskillende plekke in die improvisasie aangewend word om nuwe kleure en teksture te skep. Hier volg 'n voorbeeld van 'n improvisasie waar Norton se akkordale motiewe gebruik word.

Voorbeeld 116: Improvisasie 2 op *Beguine* uit *Microstyles IV*, 1-4



Om die stuk weer van vooraf te begin, kan daar aan die einde van die oorspronklike (en/of aan die einde van die improvisasie) 'n D7-akkoord gespeel word, om die terugkeer na die begin deur middel van die harmonie te fasiliteer. Die Gm9(#7)-slotakkoord word dus in die solo uitgelaat. Hierdie effek word 'n *turnaround* (terugdraai) genoem en kom gebruiklik aan die einde van 'n stuk voor as I-vi-ii-V7 (Cocker 1993:80). Net soos met die *blues* is daar verskeie harmonisasie-moontlikhede vir 'n *turnaround*. Die mees basiese is net 'n dominantvierklank (I-V7)

Norton het nie aan die einde van die stuk die korrekte nootwaardes in die laaste maat genoteer om die opslag in gedagte te hou nie. Die improviseerder sal egter die opslag in die laaste maat moet speel om sodoende weer van voor af te kan begin. Die FINE-aanduiding in die volgende voorbeeld dui die einde van die improvisasie aan.

Voorbeeld 117: Improvisasie 3 op *Beguine* uit *Microstyles IV*, 29-30



## 5.2 *Blues*

Volgens Martin & Waters (2006:28) het die kombinasie van *blues* en *ragtime* tot die ontstaan van *jazz* gelei. Die musiek is "ragged" (ritmies gesinkopeerd) gespeel en die *blues* was die finale bestanddeel wat dit in *jazz* vervorm het. Sommige *jazz*-kenners meen dat as daar met outoriteit in die *jazz*-tradisie geïmproviseer wil word, die *blues* eers bemeester moet word.

*Blues* is vandag steeds 'n aktiewe musiekgenre. Tussen 1870-1880 het die voormalige Afrika-slawe wat in die V.S.A. gewoon het, Afro-Amerikaners geword, en was vrye burgers danksy emansipasie. Die *blues* was musiek wat die nuwe vrye lewe van swart burgers in die VSA gevier het, maar ook as klaaglied gedien het oor die onsekerheid en tragiese omstandighede na jare se ontneming van voorregte. Die musiek is afkomstig van kerkliedere (*spirituals*) en werkliedere. Dit is uitgevoer deur middel van *field hollers* (hard skreeu) en *shouts* (uitroepe). Die unieke karakter van die *blues* het hartseer, skuldgevoelens en wanhoop weergegee, maar soms ook ironiese humor.

Die musiek was oorspronklik vokaal, wat deur 'n klavier, kitaar of harmonium begelei is. Die bekendste *blues*-sangers was Ma Rainey (1886-1939) en Bessie Smith (1894-1937). Dit is moeilik om vas te stel hoe *jazz* presies deur *blues* beïnvloed is, omdat *jazz* as 'n meer instrumentale musiekvorm ontwikkel het. Alhoewel daar aanvanklik verskeie variasies van die *blues*-

vorm was, is dit teen 1920 met 'n vasgestelde basiese harmoniese progressie van 12 mate uitgevoer. Dit is verdeel in drie frases en die gesonge weergawes het om hierdie rede drie stansas:

- A *I was with you, baby, when you did not have a dime*  
A *I was with you, baby, when you did not have a dime*  
B *Now since you've got plenty money, you've brought your good gal down*

(Uit: Martin & Waters, *Jazz: The First 100 Years*, p.34)

## 5.2.1 I-9 *Heavy Work (Mancini Stomp)*

### 5.2.1.1 Styl

*Stomp* was 'n baie populêre *jazz*-dans in die dertigerjare wat stampende voetbewegings ingesluit het (van daar die naam) (Berendt 1992:35). Norton het aangedui dat die stuk *heavily* (swaar) gespeel moet word. Die openingsfiguur in die regterhand herinner sterk aan 'n tipiese *blues*-motief.

In die uitvoer van musiek van hierdie aard, is dit belangrik om te onthou dat die dinamiese effekte meestal in blokvorm oor 'n hele seksie aangewend word, eerder as om van klein *crescendi* en *diminuendi* gebruik te maak. Die kuns lê daarin om binne hierdie *forte*-klank ontspanning in die harmoniese inhoud te toon sonder om ooglopend sag te speel.

Norton fraseer die regter- en linkerhand met twee-nootboë. Die eerste van die twee note is met 'n aksent aangedui, en die tweede telkens met 'n *staccato*.



Voorbeeld 118: Norton, *Heavy Work* uit *Microstyles I*, 1-4



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.11)

Die *boogie*-begeleiding in die linkerhand herinner sterk aan Henri Mancini (1924-1994) se bekende lied, *Baby Elephant Walk*. Dit mag verduidelik waarom Norton na hierdie stuk verwys as *Mancini Stomp*.

Dit is van uiterste belang dat die aangeduide artikulasie noukeurig gevolg word. Dit is een van die tegniese knelpunte wat oorkom moet word waar verskillende artikulasies teenoormekaar verskyn. Die aangeduide artikulasie is tipies van die styl en moet deurgaans dieselfde uitgevoer word. Die eerste twee note in die linkerhand (*staccato* aangedui) moet vinnig en met krag gespeel word, omdat dit as die ritmiese basis vir die stuk dien.

#### 5.2.1.2 Vorm

*Heavy Work* bestaan uit 'n *blues*-progressie van 12 mate, wat twee keer voorkom. Die vormskema begin egter eers in maat 2.

Dit is onbekend waarom Norton nie aangedui het dat dit die enigste stuk in *Microstyles* is wat in 'n *blues*-vorm geskryf is nie. Die harmoniese formaat van 'n *blues* word presies gevolg. Die eerste maat (wat dien as opslag tot die begin van die harmoniese siklus) is verwarrend, omdat die *blues*-vorm eintlik eers in maat 2 begin. Maat 1 dien slegs as opslag en daarom is die stuk 25 mate lank. Maat 1 word weer as opslag gebruik in maat 5 en later in maat 13, vordat die 12 maat *blues*-vormskema weer herhaal.

Die harmoniese skema vir hierdie twaalfmaat-*blues* sien soos volg daar uit (let op dat dit in maat 2 eers begin):

: C	F	C	C	
F	F	C	C	
G	Ab7 G	C	C	:

Die gebruik van die dominantvierklank op die verlaagde submediant (Ab7) dien as plaasvervanging vir die subdominantakkoord wat gewoonlik in die tiende maat van die vormskema gebruik sou word (in hierdie komposisie gebeur dit in maat 11).

#### 5.2.1.3 Harmonie

Hierdie stuk is in C majeure, maar die gebruik van die *blues*-toonleer op C lei tot die gebruik van die mineurterts in die regter- en linkerhand.

Voorbeeld 119: Aebersold, *Blues*-toonleer op C uit *Jazz Handbook*



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

Soos reeds genoem, is die harmoniese struktuur van 'n *blues* presies gevolg, behalwe vir die uitsondering van die Ab7-akkoord wat in maat 11 as plaasvervangingsakkoord vir die subdominant (F) dien.

Norton maak in maat 9 gebruik van 'n dominantvierklank op die tonika (soos dit die gebruik in die *blues*-styl is), maar voeg die verhoogde noon by om 'n C7(9)-akkoord te vorm (sien voorbeeld 120).

#### 5.2.1.4 Ritmiek

Dit is baie belangrik om op te let dat die ritmiese dryfkrag in hierdie soort musiek op die vermoë steun om een tempo deurgaans te behou. *Jazz*-musiek steun op 'n student se vermoë om goeie sin vir tyd (nie net ritme nie) in verhouding tot die streng metriese pols te toon. Daar is geen *ritardando* aangedui nie, en enige vorm van *rubato* moet ten strengste vermy word. Die oorgrote meerderheid van *jazz*-musiek word met 'n konstante pols gespeel. Baie pianiste wat in klassieke musiek onderrig, vind dit moeilik om te glo dat 'n metronoomagtige benadering tot tyd beter is as 'n vloeiende of elastiese benadering, soos in die musiek van die Romantiese stylperiode (Stockton 2001:1).

Vanweë die tweeknotfraseringsboë in die linkerhand sal dit natuurlik wees om die tweede en vierde polse te aksentueer. 'n Baie goeie oefening om hierdie soort ritmiese gevoel by 'n student te vestig, is wanneer die onderwyser die linkerhand speel en die student op die *backbeats* (2e en 4e polse) klap (Beale 1998:3).

In mate 7-10 kom die meeste ritmiese opwinding voor waar Norton opeenvolgende sinkoperings gebruik.

Voorbeeld 120: Norton, *Heavy Work* uit *Microstyles I*, 7-10



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.11)

In mate 7, 8-9 en 10 verminder Norton die ritmiese stabiliteit deur note op die eerste pols (in die regterhand) weg te laat, maar die bas speel steeds op die eerste pols. In maat 10 keer die metriese stabiliteit terug met die opslag wat lei tot die G op die eerste pols van maat 10. Die student moet hierdie

seksie met 'n streng sin vir tyd en ritme speel en van 'n sterk aksent op die eerste pols gebruik maak.

Die einde moet met energie gespeel word. Die laaste oktaaf in die bas moenie geantisipeer word nie, maar presies op die onderverdeling van die tweede pols gespeel word. Hierdie vermoë wys op 'n goeie sin vir tyd, nie ritme nie (Stockton 2001:1).

Voorbeeld 121: Norton, *Heavy Work* uit *Microstyles I*, 21-25



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.11)

#### 5.2.1.5 Improvisasie

Hierdie stuk moet aangedurf word deur 'n student met 'n baie goeie sin vir ritme.

Die vermoë om kort *riffs* te kan improviseer, is die nodige element vir improvisasie op hierdie stuk. Alhoewel hierdie melodie meer lirieks en langer is, kan kort melodiese fragmente ook suksesvol in hierdie styl wees. Dit is 'n kenmerk van *blues* om dieselfde fragment saam met verskillende akkoorde te herhaal (Richards 1997:226). Hier volg 'n voorbeeld met een van die meer virtuose *riffs*:

Voorbeeld 122: Improvisasie 1 op *Heavy Work* uit *Microstyles I*, 24-27



Aan die einde van die improvisasie is dit moontlik om 'n akkoord in die regterhand in te voeg waar die linkerhand 'n oktaaf het (maat 50 in voorbeeld 123), voordat die oorspronklike weer gespeel word. Die terugkeer na die begin van die oorspronklike is problematies vanweë die lang melodiese fragment waarmee die stuk begin. Die improviseerder het een van die volgende twee moontlikhede: daar kan na die laaste akkoord nog 'n ekstra maat (soos in maat 1) bygevoeg word (vir die melodiese fragment van die opening):

Voorbeeld 123: Improvisasie 2 op *Heavy Work* uit *Microstyles I*, 49-52



Alternatiewelik kan die akkoord aan die einde uitgelaat word om plek te maak vir die melodie:

Voorbeeld 124: Improvisasie 3 op *Heavy Work* uit *Microstyles I*, 49-51



### 5.3 *Boogie*

*Boogie* is 'n styl van *blues* wat net by klavierspel aangetref word. Dit dateer uit die vroeë 20ste eeu (Sadie 1994:101). Een van die eerste eksponente van hierdie bekende klavierstyl was Pine Top Smith (Kennedy 1980:83). Die *boogie-woogie*-style van die tien- en twintigerjare sluit 12-maat *blues* akkoordopeenvolgings in en 'n komposisionele woordeskate wat dieselfde is as die klavierstyl wat later as *rock 'n' roll* bekend geword het (Beale 1998:43).

Die styl word deur 'n *ostinato*-bas in gebroke oktawe gekenmerk (Kennedy 1980:83).

Voorbeeld 125: Richards, *Rockaboogie* uit *Improvising Blues Piano*,  
29-32



(Uit: T. Richards, *Improvising Blues Piano*, p.227)

Omdat *boogie* se wortels in die *blues* gesetel is, sal 'n blik op die stylkonsepte van *blues* hierdie stuk se interpretasie meer sinvol maak.

*Blues* is beide 'n styl en 'n vormtipe (Kail 1987:27). Sommige jazzonderwysers stem saam dat die beste inleiding tot jazz die speel van *blues*-musiek is (Stockton 2004:1). Die herhalende en soms eenvoudige harmoniese struktuur van 12 mate (die standaardvorm) dien as 'n middel om improvisasie aan te leer wat minder intimiderend is as 'n *bebop*-stuk.

Die basiese vorm van enige *blues* het 4 mate op die tonika-harmonie, 2 mate van subdominant, 2 mate tonika en dan een maat dominant waarna een maat subdominant en twee mate tonika-harmonie volg.

### 5.3.1 I-12 *Short and Sweet* (*Boogie*)

#### 5.3.1.1 Styl

Om te verstaan waarom Norton hierdie stuk in 'n saamgestelde tydmaatteken geskryf het, word die hoofaspekte van *swing* vlugtig onder ritmiek bespreek (sien 5.3.1.5). Dit is egter noodsaaklik om 6.2 te lees om die *swing*-konsep beter te verstaan.

*Swing* is seker die bekendste styl van alle *jazz*-musiek. Die meeste van die musiek is deur *big bands* en sogenaamde *stage bands* in die laat dertigerjare opgeneem en vorm tot vandag nog deel van die musikale belewenis van *swing*-musiek.

Behalwe dat *swing* 'n substyl in *jazz*-musiek is, word dit ook gebruik om die ritmiese gevoelswaarde (*feel*) van 'n komposisie te verduidelik of aan te dui.

Dit is belangrik om die openingsmotief *legato* te speel, maar op 'n kort en gesinkopeerde noot aan die einde van maat 1 te eindig. Dus begin en eindig die frase met 'n aksent – die een aksent is aangedui en die ander moet self ingevoeg word.

Voorbeeld 126: Norton, *Short and Sweet* uit *Microstyles I*, 1-4



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.15)

Die linkerhand boots 'n baslyn na wat op 'n kontrabas gespeel word. Die kontrabas speel oorwegend *pizzicato* in hierdie musiek en daarom kan die komponis se artikulasie bevraagteken word. Die fraseringsboë (linkerhand) wat Norton aangedui het, hoef nie as artikulasie-aanduidings gesien te word nie. Die pianis mag hier 'n *detaché*-aanslag gebruik. Die resultaat is 'n baslyn wat nie *legato* is nie.

### 5.3.1.2 Vorm

Die stuk bestaan uit 16 mate wat in vier frases van vier mate elk verdeel kan word. Die vorm en harmonie herinner aanvanklik aan die *blues*, maar word vanaf maat 11 gevarieer.

### 5.3.1.3 Harmonie

Die *blues*-invloed in hierdie stuk is duidelik sigbaar in die harmoniese ritme: vier mate tonika (mate 1-4), twee mate subdominant (mate 5-6), twee mate tonika (mate 7-8) en een maat dominant gevolg deur een maat subdominant (9-10). Norton verander egter die tipiese vorm van die *blues* deur die laaste twee mate te herhaal (mate 11-12). Met ander woorde, in 'n tipiese *blues* harmoniese skema sou daar twee slotmate van tonika-harmonie gewees het, maar Norton skryf een maat dominant en een maat subdominant (mate 11-12).

Voorbeeld 127: Norton, *Short and Sweet* uit *Microstyles I*, 10-12



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.15)

Die tonika-harmonie word vir die laaste twee mate (mate 13-14) gebruik.

### 5.3.1.4 Melodie

Die motiewe in die regterhand in mate 9-12 is tipies van enige *blues* klaviatuurmusiek. Sulke kort fragmente staan as *riffs* onder *jazz*-musici bekend. Die klank van hierdie fragmente herinner sterk aan die invloed van 'n elektriese kitaar.

Norton haal die openingsfrase kortliks as 'n slot aan, soos dit duidelik uit die volgende voorbeeld blyk.



Voorbeeld 128: Norton, *Short and Sweet* uit *Microstyles I*, 13-16

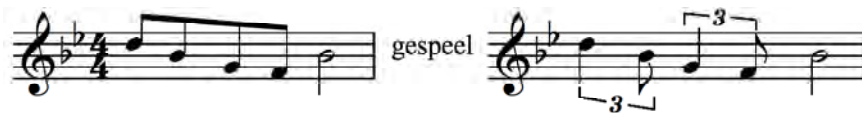


(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.15)

### 5.3.1.5 Ritmiek

Die eerste aspek van hierdie styl wat deeglik verstaan moet word, is die onderverdeling van die pols (kwartnoot) in drie (triool). Die trioel en die gevoelswaarde daarvan met betrekking tot die pols, is belangrik. Opeenvolgende agstenote word lank-kort gespeel, soos in die volgende voorbeeld:

Voorbeeld 129: Stockton, *Example no. 1* uit *Aspects of Jazz Style & Interpretation*



(Uit: N. Stockton, *Aspects of Jazz Style & Interpretation*, p.1)

Om deurgaans triole te skryf, is tydrowend en om hierdie rede skryf *jazz*-musici agstenote met die aanduiding dat die stuk in *swing*-styl gespeel moet word.

Norton het besluit om stukke in *swing*-ritme met behulp van 'n saamgestelde tydmaatteken te noteer. Die produk is 'n notebeeld wat die student net lees en noukeurig moet realiseer om die korrekte *swing*-gevoel te kan baasraak. Die student en onderwyser hoef nie bogenoemde inligting oor die notasie van *swing* noodwendig te verstaan om die stuk korrek te interpreteer nie. Dit is wel belangrik om hierdie inligting te hê wanneer *swing*-stukke in enkelvoudige tydmaat gespeel word.

### 5.3.1.6 Pedaalgebruik

Geen pedaal moet in hierdie stuk gebruik word nie omdat die tempo te vinnig is en die melodiese beweging te vinnig is.

### 5.3.1.7 Improvisasie

Soos uit Norton se oorspronklike komposisie duidelik is, kan die kombinasie van die *blues*-toonleer op C en die C majeurtoonleer suksesvol gebruik word.

Daar kan in die improvisasie gepoog word om die sekvens wat 'n oktaaf laer gehoor word (mate 1-2 in die oorspronklike) met 'n nuwe motief na te boots:

#### Voorbeeld 130: Improvisasie 1 op *Short and Sweet* uit *Microstyles I*, 1-4



Deur bogenoemde proses te volg, waar Norton se motiewe as vertrekpunt gebruik word vir die improvisasie, leer die student die waarde van sekvens, oktaafverplasing en viermaatfrasevorming. Hierdie komposisionele tegnieke word aangeleer op 'n kreatiewe manier en stel die student in staat om die toepassing van hierdie middele met sy/haar musikale idees te leer ken.

Omdat hierdie stuk die *blues* harmoniese skema volg, kan daar van ander *blues licks* gebruik gemaak word. Daar bestaan baie sulke voorbeelde in hierdie genre en bronne soos Tim Richards se *Improvising Blues Piano* stel die volgende *riffs* voor (1997:246):

#### Voorbeeld 131: Richards, *Blues Riffs* uit *Improvising Blues Piano*, 1-2



en



(Uit: Richards, *Improvising Blues Piano*, p.246)

Die pianis Red Garland (1923-1984) het 'n gesinkopeerde ritme in sy spel gebruik, wat later na hom vernoem is (Martin & Waters 2006:260). Hierdie ritme kan ook in die improvisasie gebruik word. Garland het akkoorde in die volgende ritme herhaal:

Voorbeeld 132: Improvisasie 2 op *Short and Sweet* uit *Microstyles I*, 1-4



#### 5.4 *Bossa Nova*

Style soos *Bossa Nova* en *Samba* val onder 'n hoofgroep van *jazz*-musiek wat as *Latin* oftewel Latyns-Amerikaanse musiek bekend staan. Latynse musiek het met *jazz*-style in die veertigerjare begin vermeng en is 'n voorbeeld van die interaksie van *jazz* met ander populêre style. Die musiek van Latyns-Amerika is 'n aparte en groot onderwerp, met ingewikkelde interaksie en vermenging van verskillende kulture. Omdat hierdie streek so na aan die V.S.A. geleë is, en meer spesifiek naby New Orleans (die geboorteplek van *jazz*), is die invloed van Latynse musiek duidelik te sien in die ontwikkeling van *jazz* (Martin & Waters 2006:210).

Die *Bossa Nova*-styl het in die laat vyftigerjare in Brasilië bekend geword, veral deur liedere soos *Girl from Ipanema* van Antonio Carlos Jobim (1927-1994). Hierdie styl is stadig en dikwels lirie, en die gebruiklike *clave* (bekend as die 3 + 2 *clave*) is ietwat verander om soos volg te lyk:

Voorbeeld 133: Beale, *Clave* uit *Jazz Piano from Scratch*



(Uit: C. Beale, *Jazz Piano from Scratch*, p.89)

Op die klavier kan dit soos volg gespeel word:

Voorbeeld 134: Beale, *Bossa Nova* uit *Jazz Piano from Scratch*



(Uit: C. Beale, *Jazz Piano from Scratch*, p.89)

Let daarop dat die baslyn 'n tweeslagmaat-gevoel het, terwyl die regterhand 'n gebruiklike tweemaat *Bossa Nova*-ritme speel. Daar is geen *swing*-ritme in *Bossa Nova* nie en die onderverdeling van die pols (die kwartnote) bestaan uit gelyke agstenote.

Daar is vele style van *Bossa Nova*, beide vinnig en stadig. Party style is nader aan Latyns-Amerikaanse volksmusiek, sommige is afkomstig van *jazz*-weergawes van die *Bossa Nova groove*, maar die meeste het hulle wortels in die *Samba*-styl (Beale 1998:89).

#### 5.4.1 I-4 *Latin Nights* (*Bossa nova*)

##### 5.4.1.1 Styl

Die komposisionele inhoud word in 'n yl tekstuur weergegee, en om hierdie rede het Norton 'n vinnige tempo vir hierdie *bossa nova* voorgestel. Met die uitvoer van hierdie stuk moet in ag geneem word dat hierdie styl nie slegs

deur een spesifieke musikale element getipeer word nie. Melodie, harmonie en ritme is geïntegreer en ewe belangrik (Sadie 1994:103).

Die lang en vloeiende lyne van die regterhand sluit geaksentueerde note in, wat die onderliggende danskarakter van die styl beklemtoon.

Daar moet tussen twee tipes *staccato* onderskei word: die eerste tipe kom in maat 3 in die regterhand voor en dien as 'n middel om te sorg dat die herhaalde noot duidelik geartikuleer word, omdat daar pedaal in hierdie maat aangedui is.

Die tweede tipe *staccato* kom in maat 5 voor en hier is die enigste doel om aan te dui dat die noot kort gespeel moet word.

Die algemene karakter van die melodie is liries en moet deurgaans *legato* gespeel word, behalwe waar dit nie so aangedui is nie. Om die *legato*-karakter te beklemtoon, het Norton *tenuto*-aanduidings in die melodiese materiaal van mate 13-15 aangebring (sien voorbeeld 135). Die *tenuto* het ook betrekking op die beklemtoning van die melodie en nie net op die legato nie.

Voorbeeld 135: Norton, *Latin Nights* uit *Microstyles I*, 11-15



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

#### 5.4.1.2 Vorm

Hierdie stuk het twee hoofseksies, A (mate 1-20) en B (mate 21-36) met die A-seksie wat herhaal (mate 37-55) om 'n ABA-vormskema te verkry. Die middeldeel (mate 21-36) kontrasteer omdat die musiek ritmies meer aktief is.

Die musiek begin met vyf opeenvolgende viermaatfrases (mate 1-20).

Die B-seksie (mate 21-36) bestaan uit twee sinne van 8 mate elk. Norton maak sekvensieel van 'n kort tweemaat-motief gebruik.

Die tweede A-seksie bestaan ook uit vier viermaatfrases, maar die vyfde viermaatfrase van mate 17-20 is nou verkort tot slegs 'n driemaatfrase om die slot te vorm. Daar is 'n *ritardando* aangedui om die verkorte fraselengte te verbloem.

Die herhaling van frases is volop in hierdie stuk en het in die meeste gevalle kontrasterende dinamiese aanduidings.

#### 5.4.1.3 Harmonie

Alhoewel hierdie stuk in G majeur is, begin dit op die akkoord van die subdominantseptiem. Norton bereik die tonika vir die eerste keer in maat 7. Daarna eindig hy die agtmaatsin met die dominantvierklank op E, maar in eerste omkering (maat 8), wat lei na A mineur in maat 9.

Norton maak aan die einde van elke viermaatfrase om die beurt gebruik van majeur en mineur harmonie. In maat 4 kom 'n G voor as deel van die E mineurharmonie. In maat 8 kom 'n G# voor as deel van die E dominantvierklank. In maat 12 kom daar weer 'n G voor as deel van die E mineurharmonie en in maat 16 'n G# as deel van die verminderde vierklank op G#. In maat 20 kom daar weer 'n G voor as deel van die G majeurakkoord.

Vanaf maat 21 gebruik Norton die opeenvolging van sekwense tot en met maat 28. In hierdie tweemaat-motiewe beweeg die baslyn deur die kwintsirkel (sien voorbeeld 137). Hy herhaal die agtmaatsin van mate 21-28 in mate 29-36. Deur die sekvensiële beweging van die harmonie eindig

hierdie sin in B majeur (maat 27), waarna die dominantvierklank op D voorkom.

#### 5.4.1.4 Ritmiek

Die *bossa nova*-ritme (soos gewoonlik deur die kontrabas gespeel) word deur die linkerhand gespeel. Die gebruik van ritmiese sinkopering en/of antisipering is tipies van hierdie styl.

Voorbeeld 136: Norton, *Latin Nights* uit *Microstyles I*, 1-5



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

'n Tipiese ritmiese verskynsel van hierdie styl kom aan die begin van *Latin Nights* voor. Die regterhand antisipeer die eerste pols en die regter- en linkerhand bly 'mis' mekaar ritmies, omdat die regterhand voor die linkerhand speel. Hierdie inmeekaarskakeling van die ritmes kom in maat 21/22 weer voor, maar omdat die ritmiese dryfkrag in hierdie seksie meer op die voorgrond is, moet die naasmekaarstelling van die hande meer beklemtoon word.

Voorbeeld 137: Norton, *Latin Nights* uit *Microstyles I*, 21-25

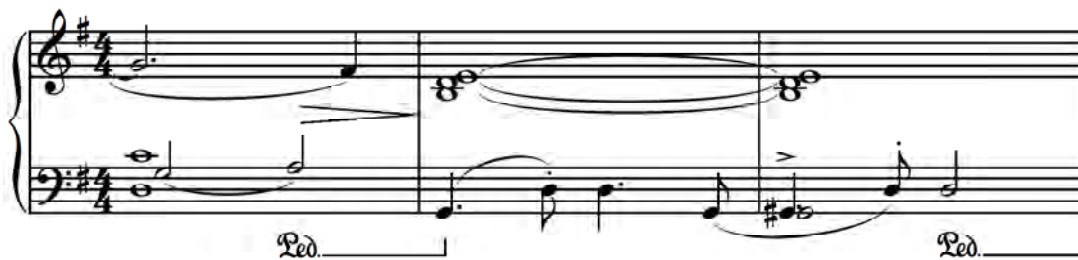


(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.4)

Die ritmiese dryfkrag van die linkerhand moenie gering geskat word nie, omdat dit as bindmiddel in hierdie yl tekstuur dien.

Waar die linkerhand 'n sprong in die begeleidingsfiguur het (soos in mate 7-11) is dit belangrik om die tweede helfte van die maat met minder intensiteit in toon te speel. Dit veroorsaak 'n natuurlike af- (swaar) en op- (lig) gevoel in elke maat. As die derde pols geaksentueer word, sal die musiek 'n stagnante en lomp gevoel hê. Dit is ook belangrik om te onderskei presies waar Norton die basnoot as heelnoot geskryf het (soos in maat 8) en waar nie. Dit is belangrik omdat die komponis 'n aangehoue basnoot in slegs sommige mate geskryf het wat 'n pedaaltegniek naboots. Die uitvoering van hierdie tegniek (soos in maat 8, 16, 44 en 52) behels die aanhou van die pinkie op die basnoot.

Voorbeeld 138: Norton, *Latin Nights* uit *Microstyles I*, 6-8



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

Die rustekens in mate 21 en 23 op die vierde pols van die linkerhand moet gehoorsaam word omdat dit die geantisipeerde noot wat dit voorafgaan, beklemtoon (sien voorbeeld 137).

#### 5.4.1.5 Pedaalgebruik

Norton gebruik hier meestal *legato*-pedaal. Die rede hiervoor is omdat hy die *legato*-oorgang van een maat na die volgende verseker. Soos in mate 1-2 gesien kan word (voorbeeld 136), moet die linkerhand (aan die einde van maat 1) op lig om weer te kan speel. Die pedaal verseker dus dat daar nie 'n breuk in klank is nie.

Daar moet nie pedaal gebruik word in die mate waar Norton dit nie aangedui het nie.



#### 5.4.1.6 Improvisasie

Hierdie stuk is langer as enige van Norton se komposisies in *Microstyles*. Dit maak die uitdaging om nuwe idees te skep soveel groter vir die improviseerder. Die linkerhand se ritmiese *bossa nova*-patroon kom soms tot stilstand, soos in mate 4-6 en dan moet die regterhand die ritmiese aktiwiteit laat voortgaan. In mate 4-6 van die volgende voorbeeld is dit duidelik dat die ritmiese aktiwiteit in die regterhand kompenseer vir die gebrek aan ritmiese beweging in die linkerhand.

#### Voorbeeld 139: Improvisasie 1 op *Latin Nights* uit *Microstyles I*, 1-8



Met 'n langer seksie waaroor geïmproviseer word, is dit moontlik om na sekere kadenspunte 'n daadwerklike verandering in register te maak of om nuwe materiaal soos oktawe, sekste, of miskien 'n toonleer bekend te stel. Hier volg 'n voorbeeld van so 'n registerverandering van mate 19-22 (soos ook op snit 51 van laserskyf 1 gehoor kan word), na die lang G majeurekkoord in maat 20:

#### Voorbeeld 140: Improvisasie 2 op *Latin Nights* uit *Microstyles I*, 19-22



Die improvisasie dien in elke stuk as 'n variasie wat volg nadat die oorspronklike komposisie gehoor is. Na die solo kan die komposisie as 'n geheel weer gespeel word om 'n ABA-skema te vorm. Om hierdie terugkeer na die begin te verbloem, kan 'n toonleer ingespan word om as 'n skakel te dien:

Voorbeeld 141: Improvisasie 3 op *Latin Nights* uit *Microstyles I*, 53-56



#### 5.4.2 III-7 *In the Sun* (*Bossa nova*)

##### 5.4.2.1 Styl

Hierdie *bossa nova* is anders as *Latin Nights* omdat dit meer in 'n *funk*-styl geskryf is as suiwer *Latin*. Die kort note in die melodie is die eerste teken van hierdie styl. Die *bossa nova*-styl is meestal lirie in karakter.

Die tweekoot-frasering wat deurgaans in die begeleidingsfiguur in die linkerhand voorkom, moet telkens *staccato* eindig (soos aangedui) om 'n aksent op die derde pols teweeg te bring. Dit bevorder die beklemtoning van die *backbeats* in hierdie styl.

##### 5.4.2.2 Vorm

Die frasekonstruksie is simmetries (viermaatfrases). Die fragment waarmee die melodie begin, bly deurgaans 'n komposisionele middel in hierdie stuk.

Die eerste seksie van die stuk strek van mate 1-8, voordat kontrasterende materiaal in mate 9-16 gehoor word. Vanaf mate 17-22 kom 'n presiese herhaling van die begin voor, maar verskil vanaf maat 23 van die

openingsmateriaal. Norton gebruik in mate 23-24 dieselfde ritme as in mate 7-8, maar in plaas van die dominant op D gebruik Norton in mate 23-24 die dominant op B $\flat$ . Die tweemaatfragment van mate 23-24 word herhaal in mate 25-26 en slegs die eerste maat daarvan word in mate 27-28 herhaal. In maat 28 word die dominantakkoord op A $\flat$  aangehou, voordat Norton eindig op die tonika (G majeur) in mate 29-30. Mate 29-30 kan as die koda van die stuk gesien word.

Die openingsgedeelte van hierdie stuk verskil van die einde, deurdat die fragment in mate 7-8 'n majeuretertse laer as in mate 23-24 gehoor word (sien voorbeeld 148). Die rede hiervoor is die chromatiese beweging in die bas wat op G eindig (maat 29), sodat die stuk op die tonika kan eindig (maat 30). Met die eerste verskyning van hierdie chromatiese baslyn eindig dit op 'n B dominantakkoord (maat 8).

Voorbeeld 142: Norton, *In the Sun* uit *Microstyles III*, 22-30



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.7)

#### 5.4.2.3 Harmonie

Norton maak van die majeureseptiemakkoord op die tonika gebruik (G $\wedge$  in mate 1-2) en die dominantvierklank op die subdominant (C7 in mate 3-4) in die openingsfrase.

In mate 7-8 gebruik hy 'n unieke Latynse komposisietegniek (Norton 1996:12). Hy noem dit *locked hands*-styl in sy *Essential Guide to Latin Styles*. Dit is uniek omdat albei hande dieselfde ritme speel (en kan twee oktawe uit mekaar wees in sommige gevalle). Norton maak hier van die dominantseweklank gebruik. Die stemvoering van hierdie akkoord is met die tonika en septiem in die linkerhand (dit word soms Bud Powell-*voicings* genoem (Levine 1989:38)) en die tert, tredesiem en weereens 'n tonikanoot in die regterhand. Hierdie akkoord beweeg afwaarts in parallelle chromatiese skuiwe. Wanneer hierdie betrokke frase uitgevoer word, is dit belangrik om die presiese ritme van die fragment op 'n ontspanne manier te speel.

Voorbeeld 143: Norton, *In the Sun* uit *Microstyles III*, 5-8



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.7)

In die daaropvolgende twee mate kom akkoorde in die linkerhand voor wat telkens drie note per akkoord bevat. Dit is tipies vir hierdie styl van klaviermusiek, en word deur die meeste *jazz*-pianiste gebruik wanneer 'n basspeler ontbreek.

Voorbeeld 144: Norton, *In the Sun* uit *Microstyles III*, 9-10



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.7)

Hierdie frase begin in E mineur, omdat die uitwyking deur 'n B7(b13)-akkoord in maat 8 voorafgegaan word. Die G $\sharp$  in maat 8 (voorbeeld 143) is

die verlaagde tredesiem. In B majeur sou dit 'n G# moes wees. Die gebruik van 'n G# stem ook ooreen met die parallelisme van die akkoordprogressie. Norton moduleer binne een maat (maat 11) terug na G majeur om die frase in die tonika te eindig.

Norton maak gebruik van die Ab13-akkoord in die ritmiese fragment (maat 27) om as 'n tritonus verwisselde dominantakkoord (*tritone substitution*) vir die tonika (G majeur) te dien. Hierdie harmoniese beweging, waar daar in plaas vanaf die dominant (D) gebruik gemaak word van 'n dominant 'n tritonus van die dominant (Ab13), word *tritone substitution* genoem. Deur hierdie kadensiële beweging te gebruik, benut Norton die chromatiese beweging van die baslyn in mate 27-28 om sodoende in die oorspronklike toonsoort, G majeur te eindig.

#### 5.4.2.4 Ritmiek

Die ritmiese voortstuwing in beide hande is die belangrikste musikale element waarvan die student bewus moet wees. Dit weerspieël beide die *funk*- en *bossa nova*-aspekte van hierdie styl. Norton gebruik die *bossa nova*-ritme in die linkerhand en dit moet deurgaans goed geartikuleerd gespeel word.

Voorbeeld 145: Norton, *In the Sun* uit *Microstyles III*, 1-4



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

In Latynse musiek is dit ook wenslik om die *backbeats* te aksentueer, en veral met die invloed van *funk*-elemente kan hierdie ritmiese middel nog meer in *In the Sun* benadruk word. Norton se *staccato*-aanduiding op die

derde pols van die linkerhand se begeleidingsfiguur (wat met 'n aksent uitgevoer met word) veroorsaak ritmiese spanning in kontras met die regterhand wat die *backbeats* beklemtoon.

Die mees tipiese *bossa nova*-ritme kom in die fragment van mate 7-8 voor.

#### 5.4.2.5 Pedaalgebruik

In teenstelling met die vorige *bossa nova*, maak Norton van byna geen pedaal in hierdie stuk gebruik nie. Dit is vanweë die kort fragmente waaruit die melodie bestaan.

#### 5.4.2.6 Improvisasie

Dit is belangrik om voordat die improvisasie aangedurf word, met slegs die linkerhand te oefen om die student 'n kans te gee om 'n nuwe klankbeeld van die stuk te skep – sonder die melodiese inhoud. Die rede hiervoor is sodat hy/sy nuwe idees kan begin vorm.

Nadat die linkerhandpatroon op sy eie gevestig is, kan daar met akkoord oefeninge vir die regterhand voortgegaan word. In die onderstaande voorbeeld het die navorser 'n afwaartse toonleer in dubbelnootoktawe gebruik.

#### Voorbeeld 146: Improvisasie 1 op *In the Sun* uit *Microstyles III*, 1-4



Hierdie motief kan uitgebrei word om 'n meer melodiese karakter te hê, maar steeds in dubbelnootoktawe. Dit gee aan die improviseerder die geleentheid om 'n ander klankkleur as slegs enkellyn melodie te gebruik. Die oktawe is

net 'n voorbeeld en enkellyn melodiese improvisasie sal net so suksesvol in die *bossa nova*-styl wees.

Voorbeeld 147: Improvisasie 2 op *In the Sun* uit *Microstyles III*, 1-4



In die seksies waar daar melodiese fragmente in die linkerhand voorkom, is dit moontlik om dieselfde ritme in die regterhand te gebruik, soos in die oorspronklike komposisie. Alternatiewelik kan die ritmiese aktiwiteit verhoog word deur tussenslagbeklemtoning in die regterhand te maak.

Voorbeeld 148: Improvisasie 3 op *In the Sun* uit *Microstyles III*, 11-12



Die einde van die improvisasie kan weer soos die einde van die oorspronklike komposisie gespeel word, met dieselfde ritmiese patroon, maar op die dominant om die terugkeer na G majeur aan te dui.

Voorbeeld 149: Improvisasie 4 op *In the Sun* uit *Microstyles III*, 28-33



## 5.5 *Cha Cha Cha*

Die *cha cha cha* is 'n sosiale dans wat in Europa en die VSA in die laat vyftigerjare populêr was. Dit het in Kuba teen ca. 1953 ontwikkel. Dit is deur die violis Enrique Jorrín ontwerp toe hy in 1948 *La Engañadora* gekomponeer het. Hy het hierdie lied in 1953 opgeneem en dit was daarna baie gewild. Die inspirasie vir die dans was die laaste gedeelte van die *danzón*. In hierdie dans skuif die dansers se skoene op die vloer, en word 'n *chachacha*-klank gemaak (Clarke 1990:219).

Die ritme wat die *cha cha* sy naam gee (twee kwartnote, drie agstenote en 'n agstenoot rus) is oorspronklik van die *mambo* afkomstig. Die danspassies van 'n *cha cha* word in 'n glybeweging uitgevoer met die swaai van die heupe soos in die *rumba* (Sadie 1994:150). Alhoewel Norton hier 'n *cha cha*-styl aangedui het, kom die tiperende ritme glad nie in die stuk voor nie.

Tradisioneel word daar geen *clave*-patroon (onderliggende ritmiese patroon – sien Hoofstuk 3) in die *cha cha* aangetref nie. Christopher Norton onderskei in sy *Essential Guide to Latin Styles for Keyboard* tussen twee tipes *cha cha*. Die enigste verskil tussen die twee is die *clave* wat deur die orkes (*band*) gebruik word. In die eerste tipe *cha cha* is die *clave* 2:3

Voorbeeld 150: Norton, 2:3 *Clave* uit *Essential Guide to Latin Styles for Keyboard*, 1-2



(Uit: C. Norton, *Essential Guide to Latin Styles*, p.18)

en in die ander tipe *clave* is 3:2.



Voorbeeld 151: Norton, 3:2 *Clave* uit *Essential Guide to Latin Styles for Keyboard*, 1-2



(Uit: C. Norton, *Essential Guide to Latin Styles*, p.18)

Daar is ook 'n klein verskil in die party van die kontrabas (Norton 1996:18). Albei hierdie faktore is irrelevant sover dit die interpretasie van hierdie musiek vir soloklavier aangaan.

### 5.5.1 IV-4 *Cha Cha* (*Cha cha cha*)

Hierdie stuk moet met energie gespeel word. Norton het 'n vinnige tempo aangedui.

#### 5.5.1.1 Styl

Die frasieringstekens wat Norton aangebring het, moenie slegs as 'n aanduiding vir artikulasie gesien word nie. As die aangeduide frasiering met 'n breek in die klank tussen die fraseringsboë gespeel word, sal dit 'n baie hikkerige vertolking van die *cha cha cha* tot gevolg hê. Volgens die navorser is dit een van die talle risiko's verbonde aan pogings om hierdie soort musiek te noteer: sonder die fraseringsboë is die artikulasie te onakkuraat en wanneer die artikulasie te letterlik vertolk word, klink hierdie musiek meer soos Scarlatti as 'n *cha cha cha*. Die melodiese fragment in mate 3-4 moet byvoorbeeld soos een idee klink, alhoewel dit met vier verskillende boë aangedui is. Dit sou ideaal wees om een lang melodielyn in gedagte te hou, en nie die melodie te gefragmenteerd te speel nie.

Voorbeeld 152: Norton, *Cha Cha* uit *Microstyles IV*, 1-4



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

### 5.5.1.2 Vorm

Norton maak in hierdie stuk van 'n ABA-vorm gebruik. Die eerste A-seksie strek van mate 1-8b. Die B-seksie strek van mate 9-16, en die laaste A-seksie van mate 17-24.

Norton begin hierdie stuk met 'n agtmaatsin wat herhaal. Die eerste agtmaatsin eindig op die dominant (maat 8a). Die tweede agtmaatsin dien as 'n antwoord op die voorafgaande vraag en eindig met 'n voltooide kadens in D mineur (maat 8b).

Norton identifiseer twee tipes *cha cha cha* in sy *Essential Guide to Latin Styles for Keyboard*. Hierdie stuk sal onder die tweede soort *cha cha cha* geklassifiseer kan word vanweë die middelseksie (mate 9-16). Hy laat hierdie seksie met die A-seksie kontrasteer vanweë die begeleiding in die linkerhand wat hier die *habanera* naboots.

In die B-seksie (mate 9-16) maak hy gebruik van drie-teen-twee ritme, met die regterhand wat triole speel en die linkerhand wat aanhou met kwartnote (maat 9 in voorbeeld 155). Norton noem dit 'n *loose melodic style* (Norton 1996:20). Die regterhand se melodie word in sesdes verdubbel, en moet op die gefraseerde wyse waarop Norton dit aangedui het, uitgevoer word. Die gly van die duim van een klavier na die volgende (waar moontlik) vorm 'n integrale deel van die tegniese toerusting nodig vir hierdie seksie.

Die openingsgedeelte (A) word weer gehoor, maar met die melodie een oktaaf hoër as voorheen (mate 17-24).

Voorbeeld 153: Norton, *Cha Cha* uit *Microstyles IV*, 17-18



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

#### 5.5.1.3 Harmonie

Norton begin hierdie stuk met 'n dominantvierklank op die tonika-majeur. Dit skep die indruk dat die stuk in G mineur is en op die dominant (D7) begin, terwyl dit eintlik in D mineur is. Die stuk begin dus op die tussendominant voor iv. Hy gebruik egter in maat 3 die dominant (A7) om die eerste viermaatfrase in D mineur te eindig.

Die kontrasterende middelseksie (mate 9-16) is in die eoliese modus geskryf.

Die laaste agtmaatsin begin weer op die D majeurakkoord en eindig in maat 24 in D mineur, soos in maat 8b.

#### 5.5.1.4 Ritmiek

Een van die algemeenste foute wat met die ritme van hierdie soort stuk gemaak word, is wanneer 'n student 'n rusteken moet tel, en daarna verder speel. Die student versnel gewoonlik tydens die stilte en sny gevolglik die rusteken kort. Die tyd word dus versteur en in die geval van 'n herhaling word die begin te gou gespeel (Combrink 2004:2). 'n Tipiese voorbeeld hiervan kom in maat 8 voor, waar die student die laaste twee polse in die maat in dieselfde tempo moet aanvoel voordat daar van die begin af herhaal word.

Voorbeeld 154: Norton, *Cha Cha* uit *Microstyles IV*, 5-8



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

Om hierdie versnelling te vermy, kan die voordeel van om met 'n metronoom te oefen, nie genoeg beklemtoon word nie. Dit moedig die student aan om 'n stewige tydsgevoel te kweek. Dit is belangrik om te let op die verskil in die gevoelswaarde wanneer die metronoom op die eerste en derde pols, of alternatiewelik op die *backbeats* tik. 'n Ander metriese sensasie word in elke geval waargeneem omdat die aksentuering van verskillende polsslae deur die metronoom 'n ander ritmiese ondersteuning aan die student bied (Stockton 2004:1).

Die aksent op die derde pols van maat 8b kan as foutief gesien word deur klassiekopgeleide pianiste (sien voorbeeld 155). Hierdie ritmiese effek kom weer in die laaste maat voor: die laaste geaksentueerde noot van hierdie stuk is ook op die derde pols.

Voorbeeld 155: Norton, *Cha Cha* uit *Microstyles IV*, 7-11



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

Die navorser stel voor dat daar aandag gegee word aan die drie-teen-twee-ritme (sien maat 9 in voorbeeld 155). Alhoewel hierdie poliritmiek net in twee mate van die stuk voorkom (sien maat 13 in voorbeeld 156), kan dit die

uitvoering van hierdie stuk maak of breek. Die kuns lê daarin om gemaklik deur hierdie mate te speel. Daar moet geen versteuring of spanning in die metriese vloeï wees nie. Die *cha cha*, soos die *tango*, het geaksentueerde eerste polsslae (Herder 1990:116). Daar moet geen onderbreking in die metriese vloeï wees nie.

Voorbeeld 156: Norton, *Cha Cha* uit *Microstyles IV*, 12-16



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

#### 5.5.1.5 Pedaalgebruik

Die einde is tipies van *cha cha cha*-styl en moet met energie uitgevoer word. Die kwartnoot op die eerste pols van die laaste maat moet ontspanne gespeel word. Die navorser stel voor dat die akkoord op die eerste pols nie verbind word (met pedaal) aan die *staccato*-akkoorde wat volg nie.

#### 5.5.1.6 Improvisasie

Die linkerhand is gekomponeer om die regterhand ritmies aan te vul. Dit maak die improvisasie van nuwe materiaal moeilik, omdat die student reeds so gewoond sal wees aan die oorspronklike ritmes in die regterhand. Om aan nuwe ritmes te dink, die linkerhand te speel soos op die partituur, en die korrekte nootkeuses vir elke betrokke akkoord uit te voer, mag te veel gelyktydige aandag verg. Om hierdie rede stel die navorser voor om met dieselfde ritmes as in Norton se melodie te begin improviseer, maar met nuwe nootkeuses. Die student word dan gekonfronteer met slegs twee van die drie verlangde aspekte (soos hierbo genoem) van hierdie improvisasie.

Dit is ook moontlik vir die onderwyser om die linkerhandparty te speel, sodat die student 'n geleentheid kry om aanvanklik slegs op die nuwe melodie in



die student in maklike en gunstige omstandighede (musikaalgesproke) te laat improviseer om eers selfvertroue en vrymoedigheid te ontlok. Hierna word die deelname van die onderwyser stelselmatig verminder tot waar die student die ritmiese, harmoniese en improvisatoriese verantwoordelikhede self nakom.

## 5.6 *Ragtime*

*Ragtime* het 'n integrale deel gevorm in die ontwikkeling van *jazz*-klavier. Dit is teleurstellend dat Norton slegs een stuk in hierdie styl in *Microstyles* ingesluit het.

Die term *ragged time* is laat in die 19de eeu vir die eerste keer gebruik om die gesinkopeerde kenmerke van 'n populêre klavierstyl van daardie tyd te beskryf. Hierdie styl is uit die suide en midde-weste van die VSA afkomstig. Die woord *ragtime* is 'n korrupsie van hierdie uitdrukking en die gebruik van sinkopasie het as *ragging* bekend gestaan. Sedertdien het alle musiek met 'n interne gesinkopeerde melodiese lyn teen 'n ritmies eenvoudige bas as *rags* bekend gestaan. Alhoewel *ragtime* 'n uitgeskrewe genre was, het dit nogtans 'n groot invloed gehad op die ontwikkeling van solo- en kollektiewe (gesamentlike) improvisasie in *jazz*. Dit het as 'n solostyl vir klavier begin, maar het later populêre liedere ingesluit. Teen die einde van die era het dit uitgebrei om ook ensembles (*bands*) en orkesrepertorium in te sluit (Sadie 1994:351).

Klavier-*ragtime* is aanvanklik gekonseptualiseer deur pianis-komponiste uit die midde-weste as 'n multi-tematiese vorm met drie of vier sestienmaat-idees. Die musiek was melodies kreatief en lewendig in ritmiek en gebou op 'n helder, stewige tweeslagmaat met sterk tonale progressies. Een van die eerste voorbeelde van *ragtime* was Scott Joplin (1868-1917) se *Maple Leaf Rag* (Carr 1987:403).

## 5.6.1 IV-9 *Piano Exchange Rag* (*Ragtime 4/4*)

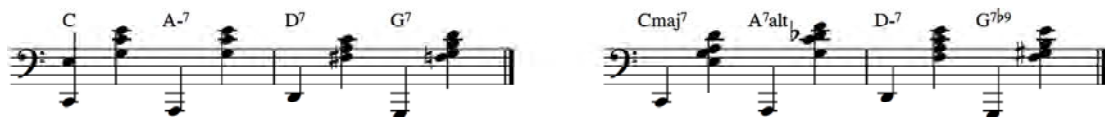
### 5.6.1.1 Styl

*Piano Exchange Rag* is 'n miniatuur-weergawe van *rags* soos geskryf deur Scott Joplin (1868-1917) en James Scott (1886-1938), omdat die omvang van die linkerhand verklein is om oor net meer as een oktaaf te strek. Die gebruiklike *ragtime* begeleidingspatroon strek oor twee tot drie oktawe en het 'n desiem in plaas van die enkelbasnoot.

Een van die paar lewende komponiste wat heelwat musiek in hierdie styl gekomponeer het, is die Amerikaner, William Bolcom (1938- ).

*Ragtime* het plek gemaak vir soortgelyke style van klaviermusiek, maar is later geïmproviseer met die regterhand, en dit is *stride* genoem. Die naam is afgelei van die manier waarop die linkerhand van kant tot kant oor die klawerbord "loop" (*stride*) (Norton 1997:14). Hier volg twee voorbeelde van 'n tipiese begeleiding in *stride*-styl. Dit wys duidelik die ooreenkoms tussen die linkerhand in *stride* en die linkerhand in *ragtime*.

Voorbeeld 159: Levine, *Stride* uit *The Jazz Piano Book*, 1-2



(Uit: M. Levine, *The Jazz Piano Book*, p.155)

Selfs in Norton se makliker weergawe is die linkerhand problematies vir enige student wat hierdie styl vir die eerste keer aandurf. Die rede hiervoor is die sprong van die basnoot na die akkoord op die swak pols. Die onderwyser word aangeraai om 'n voorstudie vir die student te skep om hierdie tegniese vaardigheid baas te raak.



In die meeste gevalle waar *jazz*-melodieë genoteer word, doen komponiste nie die moeite om artikulasie by te voeg nie omdat die uitvoerder as 'n reël self artikuleer soos dit hom/haar behaag. Norton vang die essensie van die styl vas in sy sorgvuldige artikulasie-aanduidings. Om hierdie rede word die student gemaan om hierdie aanwysings noukeurig te volg.

Die artikulasie van die regterhand verander skielik in maat 5 na 'n *staccato offbeat*-melodie. Die linkerhandpatroon bly aanvanklik dieselfde, maar verander dan na 'n statiese herhalende akkoord.

Voorbeeld 160: Norton, *Piano Exchange Rag* uit *Microstyles IV*, 5-7



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.11)

#### 5.6.1.2 Vorm

Die stuk kan in twee seksies verdeel word. Die eerste strek van mate 1-12 en die tweede van mate 13-23. Norton begin elk van hierdie seksies met die openingsmateriaal. Daar kan 'n duidelike koda gesien word wat met die opslag tot maat 23 begin. Norton gebruik die openingsmelodie ook in die koda.

#### 5.6.1.3 Harmonie

Die musiek bly deurgaans in C majeur, met 'n verminderde drieklank (maat 7) wat note buite die C majeur-tonaliteit insluit. Soos reeds genoem, het Norton met die gebruik van die F<sup>^</sup>-akkoord en die Em11-akkoord (albei maat 8) onkonvensionele harmoniese kleur aan hierdie stuk verleen. Die Em11-akkoord in maat 8 sluit die mineurseptiem in, asook die undesiem.

Anders as in 'n langer *ragtime*-stuk, is daar geen kontrasterende seksie in 'n ander toonsoort nie. Die komposisie bly deurgaans in C majeur.

Die grense van konvensionele *ragtime* word verskuif met die gebruik van die majeurseptiem en mineursesklank (mate 8-9). Hierdie akkoorde is nie algemeen in 'n *ragtime*-stuk nie. Norton bied hierdie harmoniese verrassing aan in 'n gesinkopeerde seksie van die stuk (mate 8-12), waar die metriese stabiliteit van die 'oem-pa' linkerhand afwesig is.

Voorbeeld 161: Norton, *Piano Exchange Rag* uit *Microstyles IV*, 8-12



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.11)

Hierdie materiaal kontrasteer met die voorafgaande sewe mate, maar behou die versiering van maat 2, wat die luisteraar dan aan die openingsmelodie herinner.

#### 5.6.1.4 Ritmiek

Die stuk begin aanvanklik ritmies stabiel, soos in enige *ragtime*-stuk. Norton versteur hierdie ritmiese stabiliteit vanaf maat 8, deur die begeleidingspatroon te verander.

In mate 11-12 is daar geen aanduiding van 'n polsslag in enige van die twee hande nie en die oorgebinde note forseer doelbewus die luisteraar om na die pols te soek. Slegs wanneer Norton 'n tipiese chromatiese glyer as 'n opslag gebruik, word die metriese onreëlmatige gevoel deur die stabiliteit van die openingsmateriaal (maat 13) vervang. Die enigste verskil is dat die melodie

nou een oktaaf hoër is as voorheen. Die groter omvang veroorsaak dat die hande nou verder uitmekaar is, as voorheen.

Die welkome metriese stabiliteit duur net vir twee mate (mate 13-14) voordat Norton terugkeer na die gesinkopeerde gevoel van maat 8 met die linkerhand wat die ritme van die regterhand naboots (mate 15-16). Hierdie fragment word 'n halftoon hoër herhaal (mate 17-18), dan weer op die oorspronklike toonhoogte (mate 19-20) voordat die koda in maat 22<sup>2</sup> begin.

Voorbeeld 162: Norton, *Piano Exchange Rag* uit *Microstyles IV*, 15-20



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.11)

Die metriese vloei van die stuk word versteur met 'n gesinkopeerde melodie in beide hande (maat 21), een oktaaf uitmekaar. Om weereens die ritmiek interessanter te maak, het Norton 'n 2/4-maat hierna ingevoeg voordat hy weer na 4/4 terugkeer. Die terugkeer is 'n herhaling van die opening teenoor 'n dreunbas. Die metriese posisie van die melodie het hier 'n agstenoot aangeskuif.

Voorbeeld 163: Norton, *Piano Exchange Rag* uit *Microstyles IV*, 21-25



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.11)

#### 5.6.1.5 Pedaalgebruik

Geen pedaal moet in hierdie stuk gebruik word nie, buiten waar Norton dit in mate 8-12 aangedui het.

#### 5.6.1.6 Versierings

Die uitgeskryfde sneller in die tweede maat van die regterhand is ongemaklik wanneer dit deur die vierde en vyfde vingers uitgevoer word. Die tempo-aanduiding is vinnig en maak hierdie taak nog moeiliker. Die navorser stel egter voor dat die versiering met 3 4 3 of 3 5 3 gespeel moet word.

Voorbeeld 164: Norton, *Piano Exchange Rag* uit *Microstyles IV*, 1-4



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.11)

#### 5.6.1.7 Improvisasie

Die linkerhand van *ragtime*-klaviermusiek bied 'n stewige ritmiese en harmoniese basis. Hierdie begeleidingspatroon is egter tegnies moeilik vanweë die spronge. Dié tegniese aspek mag die improvisasie belemmer, omdat daar steeds te veel fokus op die linkerhand sal wees, in plaas van meer konsentrasie op die regterhand.

Die melodiese materiaal in *ragtime* maak deurgaans van spesifieke ritmes gebruik. Bronne soos *1000 Keyboard Ideas* (Herder 1990:199) het talle voorbeelde van ritmes wat tradisioneel in *ragtime*-musiek gebruik word, en dit sal wys wees om hierdie publikasie vir tipiese voorbeelde te raadpleeg. Twee van die mees gebruikte voorbeelde in *ragtime*-musiek is:

Voorbeeld 165: Herder, *Ragtime Riffs* uit *1000 Keyboard Ideas*



(Uit: R. Herder, *1000 Keyboard Ideas*, p.199)

'n Voorbeeld van improvisasie in hierdie styl sal soos volg lyk:

Voorbeeld 166: Improvisasie 1 op *Piano Exchange Rag* uit *Microstyles IV*, 1-4



Dit sal ook help om na bekende voorbeelde van *ragtime* te luister om hierdie styl van musiek beter te leer ken. Goeie voorbeelde is *The Entertainer* en *Maple Leaf Rag* deur Scott Joplin.

## 5.7 **Rock**

Alhoewel *rock*-musiek strenggesproke nie hoort in die domein van *jazz*-geïnspireerde musiek soos *Microstyles* nie, het *jazz*-musici nogtans aangetrokke geraak tot hierdie *straight feel*, ritmiese intensiteit en elektriese

klanke van *rock*-musiek. *Jazz* het 'n wisselwerking met *rock*-musiek in die sestiger- en sewentigerjare begin. Miles Davis het die voortou geneem met sy albums *In a Silent Way* en *Bitches Brew*. Weather Report se album *Heavy Weather* met die bekende snit, *Birdland* is nog 'n voorbeeld van hierdie styl van *jazz* wat soms as *jazz-rock* bekend staan.

Alle *rock grooves* word deur die basstrom gelei, en vorm saam met die klank van die elektriese baskitaar die kenmerke van *rock*. In *jazz*-musiek word die *rock*- en *funk grooves* meer gevarieer, waar sommige musici by die *groove* bly en ander heelwat sinkopasie en antisipasies invoeg. Laasgenoemde ritmiese toevoegings staan as *kicks* bekend en word ingevoeg om die musikale materiaal tydens lang solo's te manipuleer en die ritme te varieer (Beale 1998:88).

Die ander hoofkenmerk van *rock grooves* is die gebruik van herhalende baslyne en melodiese idees genaamd *riffs* (Beale 1998:88).

### **5.7.1            I-5            *Martinet*            (*Heavy rock*)**

#### 5.7.1.1            Styl

Vir 'n musikus met 'n klassieke agtergrond is *rock*-musiek baie toeganklik omdat die lees van *rock*-partiture geen kennis van *swing* verlang nie. Die agstenote in *rock* is almal gelyk – vandaar die uitdrukking *straight quavers*.

In *heavy rock* word die styl meestal deur die klank van die elektriese kitaar, bas en tromme gedefinieer. Die klavierstyl boots soms die kitaarstyl na, met oop kwarte en *riffs* wat gewoonlik baie hard en *distorted* (elektriese klankeffek wat die klank baie grof maak) gespeel word (Norton 1994:36).

Soos dit uit voorbeeld 168 blyk, speel die linkerhand 'n herhalende begeleidingsfiguur wat die elektriese baskitaar naboots. Die aangeduide

artikulasie poog om dieselfde effek te skep as wanneer 'n basspeler die snaar met die kant van die duim tref om 'n kort en harde klank te maak. Dit word *slapping* genoem. Aksente in hierdie tipe musiek moet baie sterk gespeel word, aangesien die afwesigheid van 'n baskitaar en tromme dit noodsaak.

#### 5.7.1.2 Vorm

Norton open die stuk met 'n fragment wat drie keer na mekaar gehoor word, soos 'n vraag wat drie keer opeenvolgend gevra word, en daarna deur 'n melodiese fragment in die bas (mate 7-8) beantwoord word.

Voorbeeld 167: Norton, *Martinet* uit *Microstyles I*, 5-9



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

Die eerste sin strek van mate 1-8 en word herhaal (mate 9-16) met enkele klein melodiese veranderinge.

Norton kontrasteer die openingsmateriaal met 'n ietwat sagter seksie (mate 17-24) wat om die subdominantharmonie gesentreer is en uit twee uiteenlopende selle bestaan: die eerste sel het materiaal in die regterhand wat meer melodies is en word oor 'n enkelbasnootfiguur (mate 17-18) gestel.

Voorbeeld 168: Norton, *Martinet* uit *Microstyles I*, 16-18



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.7)

Die tweede sel is ritmies en *staccato*. Dit word in unisoen deur albei hande, twee okatwe uit mekaar gespeel (mate 19-20).

Voorbeeld 169: Norton, *Martinet* uit *Microstyles I*, 19-20



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.7)

Om harmoniese spanning in die middelseksie (mate 17-24) te skep, word daar kortliks gemoduleer deur die wisseldominant, G majeur na C majeur (mate 23-24), voordat die openingsmateriaal weer in F majeur begin (maat 25).

As 'n uitsondering op die reël, bied Norton hier nie weer die openingsmelodie een oktaaf hoër aan nie, soos gebruikelik in sommige ander komposisies uit *Microstyles*, maar wel in die oorspronklike register van die opening.

Norton eindig hierdie *heavy rock*-stuk met 'n tipiese bas *slap*.



Voorbeeld 170: Norton, *Martinet* uit *Microstyles I*, 31



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.7)

### 5.7.1.3 Harmonie

Norton dui met die toonsoortteken aan dat die stuk in F majeur is, maar die gebruik van melodiese frases sluit nooit 'n A $\sharp$  (terts) in nie. Slegs een A kom voor in die linkerhand in maat 22 en is 'n afgaande chromatiese beweging van B $\flat$  na G. Die ontbreking van die A en die herhaaldelike gebruik van A $\flat$  laat die tonaliteit meer na F mineur lyk. Die gebruik van beide A $\flat$  en E $\flat$  in die linkerhand se melodiese fragmente in mate 6-8 (voorbeeld 167) dui ook meer op F mineur as F majeur. Die herhaaldelike gebruik van 'n D dui daarop dat *Martinet* op die F doriese modus geskryf is.

Norton se harmoniese gebruik is tipies van hierdie *rock*-styl en is beperk tot die gebruik van slegs die tonika vir die openingssin (mate 1-8). In mate 17-18 en mate 21-22 gebruik hy die subdominantakkoord. In maat 23 kom die majeurakkoord op die supertonika (wisseldominant) voor om die dominant in maat 24 voor te berei.

### 5.7.1.4 Pedaalgebruik

Daar word geen pedaal in hierdie stuk aangedui nie, omdat die linkerhand deurgaans duidelik geartikuleer is. Dit is egter moontlik om pedaal te gebruik by die tweenoetfraserings. Sien onderstaande voorbeeld.

Voorbeeld 171: Norton, *Martinet* uit *Microstyles I*, 1-4



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

#### 5.7.1.5 Improvisasie

Hierdie stuk is nie geskik vir improvisasie nie, omdat die linkerhand te veel melodiese seksies bevat. Norton maak gereeld van *riffs* gebruik wat in unisoon in albei hande gespeel word. As die linkerhand dit alleen speel, laat dit geen ander keuse vir die regterhand as om dit te verdubbel, of stil te bly nie.

### 5.7.2 I-10 *On the Line* (*Half time rock*)

#### 5.7.2.1 Styl

*Half time rock* het presies dieselfde karaktereienskappe as *rock*. Die enigste verskil is dat die tydmaatteken steeds 4/4 is, maar dat slegs twee polse per maat gevoel word (Norton 1990:2). Norton kon hier liefse 'n 2/2-tydmaatteken aangebring het om hierdie verskil duideliker te toon.

Soos met die meeste ander komposisies wat in hierdie proefskrif bespreek word, het Norton hier ook aandag aan artikulasie verleen. Die navorser wil waarsku dat *rock*-musiek nie oorgeartikuleer moet word nie. Daar moet iets rof omtrent die speel van dié styl wees (Norton 1994:36). Norton neig om soms die musiek te oorartikuleer, en daarom moet die artikulasie in sy *rock*-musiek as 'n hulpmiddel gesien word, eerder as letterlike artikulasie-aanduidings.

#### 5.7.2.2 Vorm

Norton gebruik dieselfde melodiese materiaal (vyftien mate lank) op twee maniere na mekaar: hy stel die melodie bekend (met slegs sporadiese basnote) in mate 1-15 en dan herhaal hy dieselfde materiaal, maar met 'n volledige baslyn daarby (mate 17-31). Die effek is twee seksies wat byna identies is, maar met verskillende begeleidende materiale. Twee akkoorde in maat 16 dien as skakel tussen die twee seksies.

Hierdie is nog 'n voorbeeld van watter verskil 'n verandering in begeleiding aan die gevoelswaarde van 'n stuk kan maak.

#### 5.7.2.3 Harmonie

Norton maak van die tonika-harmonie vir die eerste ses mate gebruik voordat die wisseldominant gebruik word as deel van 'n kadens wat in maat 8 op die dominant eindig.

Die subdominantharmonie kom in maat 11 vir die eerste keer voor, gevolg deur die supertonika-harmonie, wat ook as plaasvervangingsakkoord kan dien vir die subdominant.

Eers wanneer die baslyn in maat 17 bygevoeg word, kom die interessanter harmonisering van hierdie melodie na vore. Dit kan gesien word deur Norton se gebruik van die subdominant en dominantharmonie in mate 18 en 20. In die daaropvolgende viermaatfrase (mate 21-24) kom dieselfde harmoniese beweging voor, maar beweeg na die wisseldominant (A) in maat 23, net soos in maat 7.

#### 5.7.2.4 Ritmiek

Vanweë die ritmiese karakter van die openingsgedeelte moet die metriese akkuraatheid konsekwent en onberispelik wees.

Die konsep van metriese gevoelswaarde (*feel*) kan in hierdie stuk duidelik waargeneem word omdat dieselfde melodiese materiaal herhaal word. Die byvoeging van die baslyn vanaf maat 17 stel die *groove* vir die eerste keer vas. Die pianis het dus hier twee weergawes van dieselfde melodiese materiaal: een keer sonder 'n baslyn, en een keer met die baslyn.

Alle musici verstaan die belangrikheid van musiek wat metries moet 'sit'. Dit beteken dat die metriese pols tydens die uitvoering nie versnel of rem nie. Wanneer daar in 'n ensemble gemusiseer word, moet al die spelers hulle innerlike sin vir tyd en ritme met die ander lede sinchroniseer. Die vermoë van 'n ensemble om presies gesinchroniseerd te speel, is dikwels die kenmerk wat luisteraars se aandag hou. Dieselfde beheer oor die innerlike tydsbeleving van die musiek is in solospel nodig. Die ritmiese vryheid van die regterhandmelodie kan net waargeneem word in teenstelling met die soliede innerlike gewaarwording vanwaar die polsslag in die linkerhandparty is (Beale 1998:5). Dit is hierdie aspek van polsslae wat Norton vanaf maat 17 eksploiteer, omdat die musiek dan uiteindelik 'sit'. Die twee-*feel* word gelei deur die bas wat in halfnote speel.

#### 5.7.2.5 Pedaalgebruik

Norton dui geen gebruik van pedaal hier aan nie. Die melodie moet duidelik geartikuleer word en daarom moet geen pedaal gebruik word nie.

#### 5.7.2.6 Improvisasie

Hierdie stuk leen homself nie tot improvisasie nie, omdat die linkerhand eers in die tweede helfte van die stuk met 'n ware baslyn begin. Die inhoud van die stuk is op die *riff* in die regterhand gebaseer. Wanneer hierdie komponent ontbreek, maak die stuk nie meer musikale sin nie, omdat die linkerhand net in sommige mate speel.

### 5.7.3 IV-6 *Rocking Turkey* (Half time rock)

#### 5.7.3.1 Styl

Die materiaal in die regterhand is van *blues riffs* afgelei waar die klavier 'n kitaar naboots met parallelle tertse en kwarte. Die gebruik van die verlaagde tertse en kwint (C<sup>♭</sup> en A<sup>♭</sup> in maat 1) wys die doelbewuste gebruik van note uit die *blues*-toonleer. Dit word hier enharmonies geskryf as verhoogde intervalle in plaas van verlaagde intervalle. Tertsintervalle (byvoorbeeld maat 3) kom gereeld in *blues riffs* voor.

#### 5.7.3.2 Vorm

Norton maak van drie onderskeibare seksies gebruik. Die eerste sin strek van mate 1-8. Daarna volg 'n viermaatfrase wat as 'n skakel dien, voordat die openingsmateriaal weer in die laaste seksie gehoor word (mate 13-20).

#### 5.7.3.3 Melodie

Die kort melodiese motief in die linkerhand (maat 4) moet telkens kort gespeel word, omdat die bassnare meer resonant is en dit die helderheid van elke noot sal verbeter.

Voorbeeld 172: Norton, *Rocking Turkey* uit *Microstyles IV*, 4



### 5.7.3.3 Harmonie

Norton maak deurgaans gebruik van dieselfde tematiese materiaal en meestal tonika- en subdominantharmonieë (nog 'n sterk *blues*-kenmerk). Hy gebruik slegs een keer die dominant in maat 12, om die luisteraar na die herhaling van die tema terug te lei.

Voorbeeld 173: Norton, *Rocking Turkey* uit *Microstyles IV*, 11-13



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.7)

### 5.7.3.4 Ritmiek

*Rocking Turkey* verskil van *On the Line* omdat 'n vaste pols in die linkerhand ontbreek. Norton gebruik lang aangehoue note in die bas teenoor kort fragmente in die regterhand.

Voorbeeld 174: Norton, *Rocking Turkey* uit *Microstyles IV*, 1-3



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

### 5.7.3.5 Pedaalgebruik

Daar word geen gebruik van die demperpedaal aangedui nie. Die *staccato*-aanduidings in beide hande is 'n duidelike oorweging dat geen pedaal gebruik moet word nie.

### 5.7.3.6 Improvisasie

Hierdie stuk is die ideale stuk om kort ritmiese motiewe vir 'n student aan te leer. Die linkerhand-*riff* wat telkens in elke vierde maat voorkom, moet tydens die improvisasie, net soos in Norton se komposisie, die regterhand die geleentheid gee om te rus om sodoende 'n nuwe idee voor te berei.

Alle chromatiese hulpnote wat as *acciaccaturas* voorkom, is gepas in hierdie *rock-styl*, omdat dit die verbuiging van die snaar op 'n elektriese kitaar naboots. Die melodie kan hulpnote afkomstig uit die *blues*-toonleer gebruik. Chromatiese hulpnote in agstenote kan ook gebruik word:

#### Voorbeeld 175: Improvisasie 1 op *Rocking Turkey* uit *Microstyles IV*, 1-4



In die middel van die stuk (mate 8-11) waar die linker- en regterhand se *riffs* mekaar afwissel, is dit 'n ideale geleentheid om nuwe materiaal (soos dubbelnootoktawe in die regterhand) bekend te stel. Dit is ook belangrik om die harmoniese progressie (maat 11) wat na die dominant beweeg, vooruit te loop met die *riff* in maat 10. 'n Moontlike voorbeeld hiervan is:

#### Voorbeeld 176: Improvisasie 2 op *Rocking Turkey* uit *Microstyles IV*, 9-12



In die ritmiese tradisie van Norton se komposisies is dit belangrik om die antisipasie van die eerste pols in die geïmproviseerde melodie te gebruik en

dit telkens te beklemtoon, soos in bogenoemde voorbeeld. Hierdie antispasie kan ook in die voorlaaste maat voorkom, soos in die oorspronklike komposisie, om die linkerhand die geleentheid te gee om die laaste *riff* te speel.

#### 5.7.4 II-3 *A Spy Story* (*Funky rock*)

##### 5.7.4.1 Styl

Norton slaag daarin om in hierdie *funky rock*-stuk die essensie van die *funk*-styl vas te vang. Hy bly deurgaans bewus van die moontlikhede om die nodige ritmiese en klankkleureffekte van hierdie styl na die klavier oor te dra.

Die artikulasie van mate 2 en 4 is eie aan die styl, maar die *staccato's* moenie te kort gespeel word nie. Hierdie *staccato* kan met die *portato*-tegniek in vioolspel vergelyk word, waar 'n boog oor note wat *staccato* aangedui is, voorkom (Sadie 1994:632). Die resultaat is 'n klewerige soort *detaché*-aanslag, wat genoeg lengte verseker om nie *staccato* of *legato* te klink nie. Vir dieselfde fragment in maat 6 het Norton aangedui dat dit *tenuto* gespeel moet word. Die feit dat die artikulasie nie konsekwent bly vir dieselfde fragment nie, is verwarrend. Vir die laaste twee herhalings van die tertsegment in maat 26 en maat 28 het Norton aangedui dat dit weer *staccato* gespeel moet word.

Die seksies waar artikulasie aangedui is, moet kontrasteer met die seksies waar die gebruik van die demperpedaal aangedui is. Die gebruik van die pedaal moet dus tot slegs die aangeduide seksies beperk word.

##### 5.7.4.2 Vorm

Twee agtmaatsinne word aan die begin gehoor (mate 1-16) – die tweede agtmaatsin is 'n herhaling van die eerste, maar tipies van Norton, een oktaaf hoër (maat 9-16).



Norton skep 'n kontrasterende seksie van mate 17-24. Hy gebruik hier twee viermaatfrases met dieselfde dalende agstenootmotief in die regterhand (sien maat 17-18, voorbeeld 177).

Die eerste agt mate word vanaf maat 25 herhaal, maar die einde van hierdie agtmaatsin stem nie met die voorafgaande materiaal ooreen nie. Norton varieer die einde (maat 30) om 'n slot vir *A Spy Story* te vorm, deur van 'n dalende sekst-motief gebruik te maak wat na die middelseksie terugverwys (maat 17). Hierdie motief kom vir die eerste keer in maat 8 voor, maar nie in sesdes nie.

#### 5.7.4.3 Harmonie

Norton baseer hierdie komposisie hoofsaaklik op die tonika- en subdominantharmonieë. In maat 7 word die submediantakkoord as vervangingsakkoord vir die subdominant gebruik.

Buiten dat die ritmiese materiaal vervang word deur meer liriese materiaal (mate 14-18), voeg Norton 'n nuwe harmoniese uitwyking by mate 16-17 in. Hier verwag die luisteraar die tonika-harmonie in maat 17, soos dit in mate 8-9 gehoor is. Norton beweeg egter nou na die subdominant.

Voorbeeld 177: Norton, *A Spy Story* uit *Microstyles II*, 14-18



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

Die harmoniese kleurveranderinge in mate 17-18 blyk uit Norton se gebruik van 'n mineurakkoord met toegevoegde undesiem vir die eerste keer in maat 17 (sien voorbeeld 177). Die akkoord word deur die D en F wat deur die

pedaal aangehou word, gevorm. In maat 19 (soos aan die begin van die stuk) word die eoliese toonleer op G gebruik. Die tonaliteit is deurgaans die eoliese modus op G.

Die middelseksie (mate 17-24) kom tot 'n einde in mate 23-24 op 'n lang teruggehoue kwartakkoord op die dominant, wat weereens die ritmiese gevoel van die antispasies versterk, voordat die normale pols terugkeer.

Voorbeeld 178: Norton, *A Spy Story* uit *Microstyles II*, 23-24



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

Hierdie seksie (mate 17-24) toon Norton se vermoë om idiomatiese werke te skep wat 'n groter omvang van die klavier benut. Die gebruik van uitgebreide akkoorde en klankkleur-effekte is interessant en funksioneel.

Die einde is getrou aan die *brooding* karakter-aanduiding. Dit is 'n eenvoudige einde vir hierdie liriese *funky rock*-stuk, met die versterking van die modale karakter deur die verlaagde leitoon in maat 30 te gebruik (voorbeeld 179). Daar is slegs drie plekke in die stuk waar Norton nie die verlaagde leitoon gebruik nie: mate 4 en 12 en 28.

Voorbeeld 179: Norton, *A Spy Story* uit *Microstyles II*, 29-32



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

#### 5.7.4.4 Ritmiek

Die *funk*-elemente kan in die ritmiese en gefragmenteerde basparty van die linkerhand gesien word.

Die konstante pols van kwartnote (op die snaartrom) word deurgaans geïmpliseer, nie geskryf nie. In die notas in *Microstyles II* moedig Norton die student aan: *keep a steady pulse going in your head to make this piece effective* (Norton 1990:ii).

Daar word geen *ritardando* in hierdie stuk aangedui nie, omdat Norton reeds die natuurlike ruspunte in hierdie stuk so gekomponeer het dat die ritmiese voorstuwing hier vanself afneem (mate 7-8 en mate 15-16). Maat 8 word geantisipeer, en die ritmiese beweging in beide hande kom tot 'n stilstand wanneer die bas die grondnoot van die dominant aanhou. Sien maat 8 in die volgende voorbeeld.

Voorbeeld 180: Norton, *A Spy Story* uit *Microstyles II*, 5-8



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

Hierdie ritmiese steuring dien as 'n skakel, voordat die metriese stabiliteit met die herhaling van die begin (maat 9) herwin word.

#### 5.7.5.5 Pedaalgebruik

Norton het in die seksies van mate 6-8 en mate 14-19, asook aan die einde aanduidings vir die gebruik van die demperpedaal aangebring. In die fragment van mate 16-18 kan daar duidelik uit die pedaal aanduidings afgelei word dat Norton die pedaal wissel waar die harmonie verander, asook waar die melodie 'n dalende sprong het.

Waar die harmonie dieselfde bly, maak Norton van die volle resonansie van die klavier (en die betrokke akkoord) gebruik deur die sonoriteit met die toevoeging van note binne die akkoord te laat toeneem (maat 17, voorbeeld 186).

Die pedaal moet slegs in die aangewese seksies gebruik word.

#### 5.7.5.6 Improvisasie

Hierdie voorbeeld het 'n tipiese *funk* baskitaarbegeleiding in die linkerhand, wat die ritmiese kenmerke van hierdie styl deurgaans volhou. Die harmoniese ondersteuning van die linkerhand is voldoende vir improvisasie. Dit is belangrik om die student vanuit die perspektief van die oorspronklike te laat improviseer om die korrekte *feel* en tyd te verseker. Alle komposisionele tegnieke (sekwense, kadense, melodiese fragmente ensovoorts) moet aan die student uitgewys word, om hom/haar sodoende bewus te maak van die reeds bekende effekte wat in die improvisasie gebruik kan word. Nadat hierdie elemente van die komposisie uitgewys is, moet slegs een of twee daarvan in die eerste solo gekombineer word. Om meer as twee tegnieke gelyk te probeer toepas, sal die student ontmoedig.

Van die komposisionele elemente uit *A Spy Story* wat gebruik kan word, is die melodie in tertse, antispasie, oktaafverplasing van dieselfde idee en *arpeggio*-figure. Vervolgens 'n gedeelte van 'n moontlike improvisasie met tertse in die melodie en gebroke akkoordfigure:

#### Voorbeeld 181: Improvisasie 1 op *A Spy Story* uit *Microstyles II*, 1-8





'n Tweede moontlike komposisionele element wat in 'n improvisasie gebruik kan word, is die figuur met die verlaagde leitoon, wat in maat 1 in die linkerhand voorkom.

Voorbeeld 182: Improvisasie 2 op *A Spy Story* uit *Microstyles II*, 1-4



### 5.7.5 III-9 *Feeling Lazy* (Rock ballad)

#### 5.7.5.1 Styl

Norton gebruik vanaf maat 2 'n baslyn wat hy in sy *Essential Guide to Pop Styles for Keyboard* onder *doo-wop rock* klassifiseer (1994:30). Hierdie styl was die algemeenste musiekstyl in die vyftigerjare. Die *doo-wop*-uitdrukking kom van 'n populêre frase wat deur agtergrondsangers (*backing vocalists*) gebruik is.

Die baslyn is geartikuleerd en Norton dui 'n breek aan na die eerste D in die linkerhand in mate 2, 3, 11 en 14 (sien voorbeeld 185). Die rede hiervoor is die effek wat 'n kontrabasspeler of elektriese baskitaarspeler kan verkry: die eerste D (in die maat) se klank word beëindig met 'n sterk beweging van die linkerhand op die snaar, wat 'n klapgeluid teen die vingerbord veroorsaak. Hierdie effek kom gewoonlik op die tweede pols voor en dra by tot die aksentuering van die *backbeat*. In 'n ensemble sal die klavier hierdie baslyn verdubbel en opeenvolgende triole in die regterhand speel (Norton 1994:30).

In maat 4 (sien voorbeeld 185) kom 'n *doo-wop*-motief in die regterhand voor. Die laaste noot (G) van *doo-wop* word altyd kort gespeel, selfs al word *staccato* nie aangedui nie.

#### 5.7.5.2 Vorm

Hierdie stuk bestaan uit twee agtmaatsinne met dieselfde melodiese materiaal in elk. Norton voeg 'n ekstra maat aan die einde by om as slot te dien. Hy herhaal die eerste sin vanaf maat 9 een oktaaf hoër. Die linkerhand bly hier in die oorspronklike basregister. Tipies van Norton se komposisionele metodes, skep hy die indruk van 'n einde in maat 16, maar laat die linkerhand 'n fragment van die openingsmelodie daarna herhaal. Maat 17 dien dus as 'n slot.

Voorbeeld 183: Norton, *Feeling Lazy* uit *Microstyles III*, 13-17



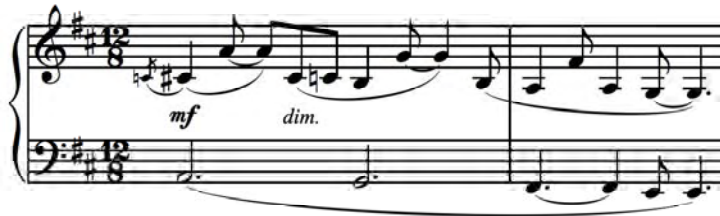
(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.9)

#### 5.7.5.3 Harmonie

Norton beperk die harmonie van die stuk tot primêre akkoorde, soos gebruiklik in *rock*-styl. Daar kom slegs een uitwyking na 'n tussendominant aan die einde van maat 11 voor. Norton gebruik hier die tussendominant voor die subdominantakkoord in maat 12.

Die parallelle beweging in desieme (tussen die twee hande) van mate 6-7 is tipies van die styl. Dit boots die kitaarklank na, waarop *rock*-musiek geskoei is (Beale 1998:87).

Voorbeeld 184: Norton, *Feeling Lazy* uit *Microstyles III*, 6-7



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

#### 5.7.5.4 Melodie

Die stuk begin met 'n lang opslag wat die triool-*feel* weergee. Norton het hierdie opslag as 'n volle maat genoteer, eerder as net vanaf die tweede pols. Die melodie aan die begin, sluit die mineur sowel as die majeure tert in. Die gebruik van die verlaagde tert as 'n hulpnoot kom baie in *jazz* voor. Hierdie invloed is van *blues*-musiek afkomstig waar sangers en koperblasers die vermoë het om die septiem en die tert as *blue-note* te verbuig (meestal verlaag). Hierdie invloed is ook deels afkomstig van die *blues*-toonleer, waar die tert 'n mineurtert bo die tonika is (Aebersold 2000:12).

Voorbeeld 185: Norton, *Feeling Lazy* uit *Microstyles III*, 1-4



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

Die melodiese inhoud word deurgaans *legato* aangedui, behalwe waar dit op 'n kort noot eindig (sien maat 4 in voorbeeld 185).

#### 5.7.5.5 Ritmiek

Die *rock ballad*-styl het soos gebruiklik in *rock*-musiek 'n beklemtoning van die *backbeats* (pols 2 en 4) (Beale 1998:8). Norton maak egter staat op die innerlike vermoë van die student om hierdie polse se beklemtoning te kan aanvoel, omdat daar nie altyd note op hierdie polse geskryf is nie. Veral met die oorgebinde eerste pols van maat 2 moet die tweede pols gevoel word omdat dit nie gespeel word nie.

Baie frases eindig met kort note aan die einde, soos in maat 4 (voorbeeld 185), waar die regterhand 'n kort noot aan die einde van die fragment speel. Dieselfde geld vir die linkerhand in die daaropvolgende maat. Dit is belangrik om dit kort te speel, omdat hierdie aksente die ritmiek aanhelp en die perkussiewe aard van *rock*-musiek naboots.

#### 5.7.5.6 Pedaalgebruik

Daar is geen aanduiding van pedaal in hierdie stuk nie. Om die artikulasie van die baslyn so effektief moontlik te hou, moet geen pedaal gebruik word nie.

#### 5.7.5.7 Improvisasie

Die voordeel van improvisasie lê daarin dat die materiaal wat tydens die improvisasie geskep word, eenvoudig of ingewikkeld kan wees, na gelang van die improviseerder se vermoëns. Daar kan dus met die eerste improvisasie slegs in gepunteerde halfnote gespeel word, en daarna kan die nootwaardes verklein word. Tydens die improvisasie sal die improviseerder, soos Norton, 'n motief moet skep in die regterhand wat as plaasvervanging vir die eerste maat kan dien. In voorbeeld 195 kan gesien word dat die eerste maat 'n melodiese skakel vorm, vordat die begeleiding in maat 2 in die linkerhand begin. Norton het dieselfde gedoen aan die begin van hierdie stuk, waar hy 'n volle maat aan die begin gebruik om eintlik dieselfde funksie as 'n opslag te vervul.



Voorbeeld 186: Improvisasie 1 op *Feeling Lazy* uit *Microstyles III*, 1-6



Die student moet daaraan gewoond raak om tydens die speel van die linkerhand ook te kan dink aan nuwe idees. Om hierdie koördinasie van gedagtes reg te kry, moet die improvisasie met baie geduld en aanmoediging benader word.

Bostaande voorbeeld van improviseer kan nog verder uitgebrei word deur begeleidende akkoorde met die melodie in die regterhand te kombineer. Hierdie tegniek verskaf ritmiese sowel as harmoniese volheid aan die musiek, maar is tegnies meer uitdagend omdat melodie en begeleiding met die regterhand gekombineer word.

Voorbeeld 187: Improvisasie 2 op *Feeling Lazy* uit *Microstyles III*, 1-6



## 5.8 *Rock 'n' Roll*

Die musiek wat *jazz* en die populêre liedere van *Tin Pan Alley*<sup>1</sup> vervang het, was *rock*. Aanvanklik was *rock 'n' roll* 'n ontwikkeling van *rhythm-and-blues*, wat deur swart musici gekultiveer is vir swart gehore tussen 1949-1969. Die eerste *rock 'n' roll*-plaat, *Rock around the Clock*, het in 1955 verskyn. Dit is deur 'n blanke groep uitgevoer, *Bill Haley and the Comets*. Daar is 25 miljoen kopieë van hierdie plaat verkoop, meestal aan blanke tieners. Elvis Presley is selfs 'n belangriker voorbeeld van 'n populêre sanger van vroeë *rock 'n' roll*. Sy opname van *Hound Dog*, het oornag bo-aan die trefferlyste van *rhythm-and-blues*, *country-and-western* en *pop*-musiek getroon. Die aantrekkingskrag van *rock*-musiek het daarin gelê dat geen ensembles, orkeste, verwerkers of topsangers daarvoor nodig was nie, slegs 'n sanger wat kon kitaar speel saam met 'n tromstel. (Hall 1996:21)

### 5.8.1 I-2 *Cheeky* (*Rock 'n' Roll*-styl)

#### 5.8.1.1 Styl

Die baslyn wat Norton in hierdie stuk gebruik, stem ooreen met die voorbeeld van 'n *rock 'n' roll*-baslyn uit *Essential Guide to Pop Styles for Keyboard* (Norton 1994:57).

Die gesinkopeerde ritme in die linkerhand gebruik slegs die note van die drieklank om 'n ritmiese, sowel as harmoniese basis daar te stel. Die melodiese inhoud is gefragmenteerd en kom in kort *licks* voor.

---

<sup>1</sup> *Tin Pan Alley* is die bynaam wat verwys na al die belangrike bladmusiek-uitgewers en komponiste van populêre musiek in New York van 1890-1940. Hulle het in die twintigerjare floreer tydens die populariteit van *ragtime*-musiek. (Martin & Waters 2006:89)

Voorbeeld 188: Norton, *Cheeky* uit *Microstyles I*, 1-4



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

Die eerste noot van die begeleidingsmotief in die linkerhand is deurgaans *staccato* aangedui en dra by tot die kwaliteit van die geaksentueerde sinkopasie op die geantisipeerde derde pols. Hier moet duidelike onderskeid getref word tussen die gevoelswaarde van kort en lang note.

Die regterhand het kort motiewe wat op 'n *staccato*-noot eindig. Hierdie abrupte eindes is sonder 'n aksent-aanduiding in die partituur. Die navorser is egter van mening dat daar 'n aksent geplaas kan word op die laaste kort noot, as kontras teenoor die ritmiese aksente in die linkerhand.

Norton gebruik gereeld *acciaccatura's* in hierdie stuk om die kitaarklank in *rock 'n' roll*-musiek na te boots. Kitariste wat elektriese kitare bespeel, gebruik 'n tegniek waar die linkerhand die snaar aftrek op die vingerbord en gevolglik 'n chromatiese infleksie in die klank teweeg bring.

#### 5.8.1.2 Vorm

Omdat die *blues*-vormskema gevolg word, bestaan die twaalfmaatsinne uit drie frases van vier mate elk. Norton behou hierdie frasekonstruksie deurgaans. *Cheeky* kan verdeel word in twee twaalfmaat-sinne. Die tweede helfte van die stuk is 'n gevarieerde weergawe van die eerste twaalf mate.

#### 5.8.1.3 Harmonie

Harmonies is hierdie stuk presies op die akkoordskema van die *blues* gebaseer. In maat 9 kom 'n standaard *blues riff* voor wat in tertse beweeg. In maat 10 kan die verwantskap tussen die septiem van die

dominantvierklank op die subdominant (F7) en die mineurterts bo C gesien word. Die *blues*-terts (Eb) in C majeur is dieselfde noot as die septiem van die subdominantakkoord. Aebersold verwys na die belangrikheid om van hierdie note en hulle beweging bewus te wees. Hy noem die tertse en septieme van elke akkoord die *guide tones* (Aebersold 2000:47).

Voorbeeld 189: Norton, *Cheeky* uit *Microstyles I*, 9-10



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

Norton herhaal die 12-maat *blues* met 'n identiese harmoniese struktuur, maar varieer die inhoud van die melodie en begeleiding. In maat 18 van voorbeeld 190 kan die enharmoniese skryfwyse van die Eb binne een maat waargeneem word.

Voorbeeld 190: Norton, *Cheeky* uit *Microstyles I*, 17-19



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

#### 5.8.1.4 Ritmiek

Die standaard *rock* ritmiese beginsel om polse 2 en 4 te aksentueer, kom in hierdie komposisie selde na vore, omdat Norton meestal op sinkoperings, voor of na hierdie *backbeats*, aksente geskryf het. Waar dit wel voorkom, soos in maat 4 met die opslag in die linkerhand, kan 'n aksent wel op die vierde pols geplaas word (sien voorbeeld 188).

Die eenaardige vermenging van style wat in *pop*, *rock* en *jazz* voorkom, kan aan die einde van hierdie stuk, waar Norton die linkerhand 'n *cha cha cha* ritme laat speel (maat 24) gesien word. Hierdie ritme herinner aan 'n heel ander styl, maar pas goed in die ritmiese struktuur van die stuk vanweë die 3 teen 2 *clave* wat deurgaans in die linkerhand voorkom.

#### 5.8.1.5 Pedaalgebruik

Norton dui geen gebruik van die demperpedaal aan nie. Die geartikuleerde begeleidingsmateriaal, asook *staccato's* in beide hande maak die gebruik van die pedaal ongewens.

#### 5.8.1.6 Improvisasie

Die ritmiese aard van die begeleiding sal die aanvanklike ritmiese inhoud van die geïmproviseerde melodie dalk inhibeer. Dit is belangrik om aan 'n melodie te dink wat ritmies onafhanklik van die linkerhand kan funksioneer. Daar kan heelwat van 'n *blues*-toonleer op C gebruik gemaak word. Om met korter motiewe te improviseer, is wenslik:

#### Voorbeeld 191: Improvisasie 1 op *Cheeky* uit *Microstyles I*, 1-4



Daar kan 'n akkordale improvisasie in die regterhand gemaak word deur meer *arpeggio's*, drieklanke en selfs vierklanke te gebruik. Die geïmproviseerde solo op laserskyf 1 (snit 52) het 'n meer akkordale improvisasie:

#### Voorbeeld 192: Improvisasie 2 op *Cheeky* uit *Microstyles I*, 17-20



## 5.8.2 II-4 *Galloping* (Rock 'n' Roll-styl)

### 5.8.2.1 Styl

Norton eindig hierdie stuk met 'n motief wat kenmerkend deur Count Basie (1904-1984) in sy *big band* gebruik is (Norton 1997:24). Basie was 'n pianis en het een van die bekendste *big bands* tydens die *swing*-periode (ca. 1935-1955) van *jazz* gehad. Basie het baie van sy komposisies met 'n bepaalde motief geëindig wat later as die Count Basie-einde bekend gestaan het. Hierdie motief word gewoonlik sag deur die klavier gespeel, waarna die laaste akkoord baie hard deur die hele *big band* gespeel word. Hierdie ritmiese patroon word gewoonlik net deur die regterhand met die volgende note gespeel:

Voorbeeld 193: Herder, *Basie Tag* uit *1000 Keyboard Ideas*, 1-3



(Uit: R. Herder, *1000 Keyboard Ideas*, p.139)

In *Galloping* gebruik Norton dieselfde ritmiese patroon, maar met dieselfde akkoord wat herhaal. Hy maak dus van die ritme van die Basie-einde gebruik, maar met ander (herhaalde) note.

Komposisies wat deur die *blues* beïnvloed is, eindig meestal met 'n dominantvierklank op die tonika, wat vir 'n formele harmoniese analise soos 'n onvolmaakte einde klink. Die uitbreiding van hierdie akkoord met die toevoeging van die noon, undesiem of tredesiem kom dikwels voor. Norton sluit benewens die septiem ook die tredesiem in die slotakkoord in. Hy behou die kwartmotief van mate 15-16 in die regterhand.

Voorbeeld 194: Norton, *Galloping* uit *Microstyles II*, 24-26



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

Die gebruik van 'n *walking* baslyn kom in hierdie stuk voor. Die baslyn word telkens deur Norton gefraseer.

Voorbeeld 195: Norton, *Galloping* uit *Microstyles II*, 15-16



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

Dit is nie nodig om die linkerhand deurgaans *legato* te speel nie. Daar kan van 'n *detaché*-aanslag gebruik gemaak word.

#### 5.8.2.2 Vorm

Hierdie stuk volg die harmoniese skema van 'n *blues*. Daar is twee twaalfmaat-seksies. Norton het twee ekstra mate van tonika-harmonie aan die einde bygevoeg om 'n koda te vorm. Omdat die *blues* harmoniese skema gevolg word, bestaan die frases deurgaans uit viermaat-fragmente.

#### 5.8.2.3 Harmonie

Die stuk open met melodiese materiaal wat van akkoordtone gebruik maak. Die pentatoniese toonleer kom sterk na vore in hierdie gesinkopeerde openingsmotief. Die pentatoniese toonleer word ook in die *walking bass*-begeleiding in die linkerhand gebruik.

Voorbeeld 196: Norton, *Galloping* uit *Microstyles II*, 1-2



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

Bostaande motief eindig op 'n geantisipeerde eerste pols wat geaksentueer moet word. Norton dui geen aksent hier aan nie, maar hierdie beklemtoning steun die *swing feel*.

'n Kenmerkende middel wat in *blues*-musiek voorkom, is die herhaling van dieselfde melodiese fragment, maar teenoor die subdominantharmonie (vergelyk mate 1-2 met mate 5-6). Soortgelyke melodiese materiaal word dus teenoor twee verskillende harmonieë benut. Omdat die openingsmelodie 'n B insluit en die subdominantakkoord C7 is, verander Norton die herhaalde motief se B na B $\flat$  om die korrekte septiem in die dominantvierklank in te sluit.

Die komponis voeg 'n D $\circ$  *acciaccatura* aan die einde van die *lick* in maat 6 by om die klank van die *blues*-toonleer op C te suggereer.

Voorbeeld 197: Norton, *Galloping* uit *Microstyles II*, 5-6

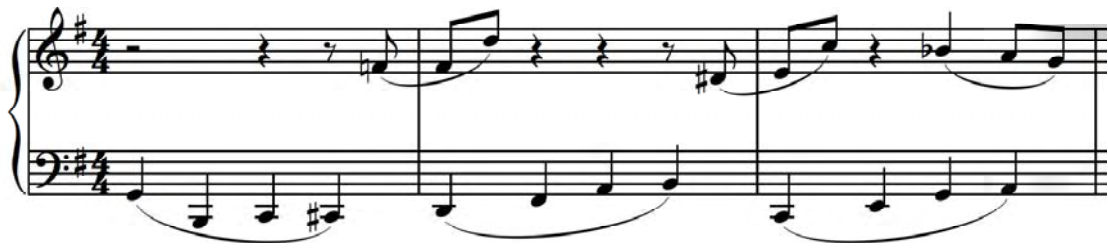


(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.4)

Norton gebruik in mate 8-10 chromatiese beweging in die melodie, wat met opset die mineur/majeur vermenging van die *blues* naboots. Die melodie beweeg van 'n mineurterts na die majeureterts.




Voorbeeld 198: Norton, *Galloping* uit *Microstyles II*, 8-10



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

#### 5.8.2.4 Ritmiek

Norton noteer hierdie stuk in 4/4 en gebruik vir die eerste keer die standaard-aanwysing om *swing feel* aan te dui; twee gelyke agstenote word soos 'n triool van 'n kwartnoot en agstenoot gespeel: (  ) By al die ander voorbeelde in *Microstyles* gebruik hy 'n gepunteerde agstenoot en sestiennotnoot om die *swing feel* aan te dui.

In hierdie stuk is die kennis van *swing feel*, soos in Hoofstuk 3.3 bespreek is, van kardinale belang, omdat die uitvoering van hierdie stuk met gelyke agstenote tot 'n heel ander ritmiese gevoelswaarde, oftewel *feel* sal lei, as met *swing feel*-agstenote. Die teenoorgestelde ritmiese beginsel van *swing feel* is *straight feel*.

Eers na afloop van die eerste volledige twaalfmaat *blues*-patroon (vanaf maat 13) word dit duidelik waarom Norton rustekens in die melodie gebruik het. Vanaf maat 13 waar die tweede herhaling van 'n volledige *blues*-vorm voorkom, gebruik Norton 'n *comping*-figuur in die regterhand. Hierdie gesinkopeerde ritme word tradisioneel deur 'n klavier en/of kitaar gespeel as begeleiding terwyl 'n solis 'n solo improviseer (Levine 1989:232). Buiten die invoeging van die begeleidingsfiguur in die regterhand, herhaal die melodiese materiaal van die eerste twaalf mate presies in die tweede twaalf mate.

Die deurlopende gebruik van 'n *walking bass* in die linkerhand, ondersteun verder die *swing feel*-kenmerke. Dit stel 'n stabiele ritmiese basis daar, om met die regterhand se sinkopering te kontrasteer.

#### 5.8.2.5 Pedaalgebruik

Daar is geen gebruik van die demperpedaal aangedui nie, en die navorser stel voor dat daar slegs aksentpedaal bygevoeg kan word op die akkoorde in mate 24-25 en op die heel laaste noot in maat 26.

#### 5.8.2.6 Improvisasie

Omdat die Count Basie-einde bygevoeg is as twee ekstra mate (mate 25-26), is dit moontlik om voor die begin van die improvisasie die Basie-einde uit te laat. Die improvisasie kan dus reeds in maat 24 begin. Dieselfde geld vir die improvisasie. As die oorspronklike komposisie weer gespeel word, kan die Basie-einde as 'n koda gebruik word. Hier volg 'n voorbeeld van die aaneenskakeling van die oorspronklike in die eerste solo:

#### Voorbeeld 199: Improvisasie 1 op *Galloping* uit *Microstyles II*, 21-26



The musical score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The left hand plays a steady walking bass line. The right hand plays a melodic line that includes an improvisation section starting at measure 24, marked with a forte 'f' dynamic and the text 'Improvisasie begin' above the staff.

Norton maak deurgaans gebruik van motiewe wat met 'n kort noot eindig. Hierdie ritmiese effek kan deurgaans met groot sukses in die solo gebruik word. Dit is ook moontlik om in die improvisasie heelwat korter, herhalende fragmente te gebruik:

Voorbeeld 200: Improvisasie 2 op *Galloping* uit *Microstyles II*, 1-4



'n Uitbreiding van Norton se oorspronklike motief in mate 21-22 in voorbeeld 208 is ook moontlik:

Voorbeeld 201: Improvisasie 3 op *Galloping* uit *Microstyles II*, 9-10



## 5.9 *Rumba*

Die *Rumba* is 'n populêre dans van Afro-Kubaanse oorsprong. Dit is in tweeslagmaat (Norton noteer dit in 4/4) met gesinkopeerde ritmes. Dit was welbekend in die VSA teen 1914, maar het eers in die dertigerjare in Europa bekend geword, toe dit *jazz*-elemente geabsorbeer het. Dit word gekenmerk deur 'n herhalende melodie en *ostinato* ritmiese figure wat op die marakkas, klaves en ander slagwerkinstrumente gespeel word. Dit het gedien as 'n model vir ander tipes Latyns-Amerikaanse *ballroom*-danse (Sadie 1994:695). Sommige bronne meen dat die *rumba* in 8/8-tydmaat genoteer moet word (Kennedy 1990:551).

In Norton se *Essential Guide to Latin Styles for Keyboard* beskryf hy die tipiese ritmes van die slagwerkinstrumente en differensieer tussen twee tipe *rumbas*. Die grootste verskil is die gebruik van 'n tromstel in die een tipe en die ontbreking daarvan in die ander.

In beide voorbeelde in *Essential Guide to Latin Styles for Keyboard* bestaan die melodiese materiaal in die regterhand uit 'n vloeiende sestienendootmotief, wat gevorm word deur herhalende fragmente in verskeie permutasies, om by die harmonie aan te pas.

### 5.9.1 I-11 *Hideaway* (*Rumba*)

#### 5.9.1.1 Styl

Die linkerhand speel 'n baslyn wat dieselfde is as die temasiek vir die film *Mission Impossible*. Hierdie gesinkopeerde lyn moet met 'n detaché-aanslag gespeel word om sodoende die klank van die elektriese baskitaar te kan naboots.

Die artikulasie in die regterhand moet noukeurig uitgevoer word. Alhoewel die aanduidings lyk asof die melodie geartikuleerd gespeel moet word, sal die effek van die artikulasie teen die tempo van 126 per kwartnoot minder geartikuleerd klink.

Voorbeeld 202: Norton, *Hideaway* uit *Microstyles I*, 1-4



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

#### 5.9.1.2 Vorm

Die stuk open met twee viermaatfrases wat die modale karakter van hierdie stuk beklemtoon, omdat die einde van die frase telkens die beweging van die verlaagde septiem na die tonika insluit. Hierdie beweging kom trouens deurgaans aan die einde van elke frase voor.

Die kontrasterende seksie van mate 9-16 vorm 'n agtmaatsin. Vanaf maat 17 word die openingssin herhaal. Norton voeg nog een maat van aangehoue tonika-harmonie by, met dieselfde begeleidingspatroon in die linkerhand (maat 25). Hierna sluit drie herhalings van dieselfde Dsus4-akkoord in maat 26 die stuk af.

#### 5.9.1.3 Harmonie

Norton baseer die hele stuk op die D eoliese modus. Die eerste agt mate gebruik slegs die tonika-harmonie op D.

Die insluiting van teruggehoue kwartintervalle in die seksie van mate 9-12, waar die tertse in sommige akkoorde ontbreek (voorbeeld 204), versterk verder die modale klank in teenstelling met die helder klank van drieklanke waar die tertse wel voorkom.

Die teruggehoue kwart kom in die slotakkoord voor en vervang die tertse. Hierdie akkoord verwys terug na die klank van die teruggehoue kwarte soos in die middelseksie gebruik (mate 9-16).

#### 5.9.1.4 Ritmiek

Soos in voorbeeld 202 gesien kan word, speel die regterhand 'n gesinkopeerde melodie wat ritmies met die linkerhand kontrasteer. In beide hande word die derde pols geantisipeer en moet dit geaksentueer word. Hierdie antisipasies word natuurlik deur die rusteke in die linkerhand (op die tweede pols, wat die oorgebinde F voorafgaan) en deur die artikulasie van die regterhand beklemtoon.

Die eerste vier mate se melodiese materiaal word herhaal (vanaf maat 5), maar die melodie in die regterhand sluit nou dubbelnootsesdes in.

Voorbeeld 203: Norton, *Hideaway* uit *Microstyles I*, 5-8



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

Vanaf maat 9 word ritmiese spanning verkry (sien voorbeeld 204), deur eers die begeleidingsfiguur in die bas te vervang met langer note. Die polsslag word verbloem deur 'n opeenvolging van ritmiese antispasies in die regterhand. 'n Opgaande pentatoniese toonleer in die linkerhand (wat in maat 13 begin) bereik 'n hoogtepunt in die teruggehoue kwartakkoord op die dominant (maat 16). Ontspanning volg met die herhaling van die openingsmateriaal (maat 17). Kenmerkend van Norton se komposisionele styl, word dit hier een oktaaf hoër gehoor.

Voorbeeld 204: Norton, *Hideaway* uit *Microstyles I*, 9-17

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

Dit is een van die min stukke uit *Microstyles* waar die komponis 'n *ritardando* aan die einde aangedui het. Drie tonika-akkoorde met teruggehoue kwarte (maat 26) is ongewone slotakkoorde vir hierdie *rumba*. Die *cha cha*-ritme wat gebruik word om die akkoord aan te bied, stem ooreen met die Latynse styl van die *rumba*. Omdat hierdie *cha cha*-motief binne 'n *ritardando*

gespeel word, sal die ritmiese intensiteit daarvan minder wees en die kwaliteit meer lirie van aard wees.

Voorbeeld 205: Norton, *Hideaway* uit *Microstyles I*, 22-26



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

#### 5.9.1.5 Pedaalgebruik

Norton dui slegs vir vier mate die gebruik van die demperpedaal aan (maat 9-12). Soos in die eerste maat van voorbeeld 204 gesien kan word, is daar 'n versierde melodiese fragment in maat 10. Dit noop die pianis om ten spyte van Norton se aanwysing om die pedaal deur die hele maat 10 te hou, hier fladderpedaal te gebruik om die melodie helder te kan speel.

Geen pedaal word in die res van die stuk aangedui nie omdat die baslyn van die *rumba* met 'n *detaché*-aanslag gespeel moet word.

#### 5.9.1.6 Improvisasie

Die begin van die improvisasie hoef nie noodwendig met 'n opslag te begin soos die oorspronklike nie. Die *ritardando* aan die einde van hierdie stuk sorg vir 'n definitiewe gevoel van afsluiting/finaliteit. Die opsie bestaan om hier, ter wille van die improvisasie wat volg, 'n kleiner *ritardando* te maak, of liever geen *ritardando* te maak nie, sodat die metrum nie tot stilstand kom nie. Die lang akkoord aan die einde moet dan presies korrek in tyd gespeel word om te verseker dat die improvisasie in tempo kan begin.

Die linkerhand gebruik deurgaans 'n 3:2 *clave*-ritme, wat 'n sterk aanduiding van die ritmiese *feel* vir hierdie stuk weergee. Norton kombineer dit met note van die D mineurdrieklank om 'n aanduiding van die tonaliteit te gee.

Die linkerhand bied dus 'n sterk ritmiese en harmoniese basis. Daar is egter vanaf mate 9-12 'n meer statiese begeleiding. In hierdie seksie moet die harmonieë deur die regterhand gesuggereer word, deur van akkoordnote gebruik te maak.

Tydens die improvisasie kan die mees uitstaande ritmiese komponent in hierdie komposisie gebruik word, naamlik die antisipasie van die derde pols (sien voorbeeld 202, mate 1-2). In die volgende voorbeeld kom hierdie antisipasie in mate 1 en 4 voor.

Voorbeeld 206: Improvisasie 1 op *Hideaway* uit *Microstyles I*, 1-4



Daar kan in bostaande voorbeeld gesien word hoe belangrik dit is om stilte as 'n komposisionele middel tydens improvisasie aan te wend.

Soos reeds vroeër verduidelik, is die metriese en ritmiese oorwegings in beide *jazz* en improvisasie van kardinale belang. Om die *ritardando* met die tweede herhaling van die oorspronklike te speel, sal 'n gevoel van finaliteit aanhelp.

## 5.9.2 II-7 *A Charmer* (*Rumba*)

### 5.9.2.1 Styl

Alhoewel die tempo-aanduiding vir hierdie *rumba* vinniger is as die vorige een, is die gevoel van *A Charmer* meer ontspanne.

Norton gebruik lang note en herhaalde melodiese fragmente soos gesien word in die volgende voorbeeld:



Voorbeeld 207: Norton, *A Charmer* uit *Microstyles II*, 1-6



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

Die melodie het duidelike aanduidings van artikulasie wat aan die regterhand die geleentheid gee om die melodiese materiaal met uitdrukking te kan uitvoer. Die linkerhand word deurgaans geartikuleerd gespeel.

### 5.9.2.2 Vorm

Hierdie stuk kan in vier seksies verdeel word: AABA. Die A-seksie is 8 mate lank en kom twee keer tussen mate 1-16 voor. Norton varieer telkens die agtste maat van die sin. In maat 17 begin die B-seksie met kontrasterende materiaal. Hierdie seksie (mate 17-24) open met 'n vraag in die regterhand (maat 17) wat deur die linkerhand beantwoord word (maat 18).

Voorbeeld 208: Norton, *A Charmer* uit *Microstyles II*, 17-19



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

Die A-seksie word vanaf maat 25 herhaal, maar soos gewoonlik is dit een oktaaf hoër.

### 5.9.2.3 Harmonie

Die stuk begin op die supertonika (Cm7) en bereik eers die tonika-harmonie in maat 5.

Die harmoniese gebruik in hierdie eerste seksie is herhalend, met die ii-V-I progressie as die hoofbestanddeel. Norton eindig egter die eerste agtmaatsin met 'n chromatiese skuif na die tussendominant van die supertonika. Dit maak dit moontlik om weer op die supertonika te begin in maat 9, soos wat dit die geval was in maat 1.

Die middelseksie word in die relatiewe mineur geplaas. Hy begin steeds nie op die tonika-harmonie nie, maar wel op die dominant van die relatiewe mineur. Daar kom heelwat herhalings van kort motiewe voor, waarna Norton 'n gesinkopeerde skakel in die linkerhand plaas om die harmonie terug te lei na B $\flat$  majeur (mate 23-24 in voorbeeld 209).

Voorbeeld 209: Norton, *A Charmer* uit *Microstyles II*, 23-25



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

Hierdie *rumba* eindig met 'n lang majeur septiemakkoord op B $\flat$ .

Voorbeeld 210: Norton, *A Charmer* uit *Microstyles II*, 29-32



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

#### 5.9.2.4 Ritmiek

In teenstelling met die style waar die aksent telkens op die *backbeat* in elke maat geplaas word, kan elke polsslag hier dieselfde beklemtoon word. Met die artikulasie van die begeleidingsmateriaal in die linkerhand, moet die pianis daarop let om genoeg aksent op die basnoot (die eerste van die tweeknotfraserings in voorbeeld 210) te plaas om die grondnoot te beklemtoon. Waar die eerste pols in die regterhand geantisipeer word op die onderverdeling van die vierde pols van maat 1, moet die basnoot die eerste pols duidelik aan die begin van maat 2 wys (sien voorbeeld 207).

#### 5.9.2.5 Pedaalgebruik

Die linkerhand speel 'n tipiese *rumba*-ritme. Norton het aangedui dat die demperpedaal gebruik moet word om meer resonansie aan die note onder die tweeknotboog te verskaf.

#### 5.9.2.6 Improvisasie

Hierdie stuk is nie geskik vir improvisasie nie omdat die linkerhandparty nie voldoende as begeleiding kan dien vir 'n ander melodie as die oorspronklike nie. Die spesifieke melodie wat Norton gekomponeer het, gee sin aan die linkerhand.

### 5.10 *Swing*

Hierdie stukke word onder *swing* geklassifiseer omdat die tydmaatteken 12/8 is. Om 'n stuk met *swing feel* in saamgestelde vierslagmaat te noteer, maak die lees van hierdie musiek minder gekompliseerd. Die *swing feel*-konsep word in meer detail in Hoofstuk 3 bespreek (sien Hoofstuk 3.3).

**5.10.1 IV-8 *Without a Care* (Swing)**

5.10.1.1 Styl

Die karakter-aanduiding vir hierdie stuk is vrolik (*Happily*). Die metronoom-aanduiding is redelik vinnig met 120 vir 'n gepunteerde kwartnoot. Die linkerhand bevat begeleidingsmateriaal wat 'n stewige harmoniese en ritmiese basis vir hierdie *swing*-melodie vorm. Die eindes van frases moet binne hierdie styl telkens geaksentueer word, al is dit nie so aangedui nie.

5.10.1.2 Vorm

Die melodiese materiaal aan die begin vorm 'n viermaatfrase, wat as die openingsvraag dien.

Voorbeeld 211: Norton, *Without a Care* uit *Microstyles IV*, 1-4



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.10)

Nog 'n viermaatfrase volg waarin Norton harmonies wegbeweeg van die herhaalde Dm-G7-progressie van die eerste vier mate.

Vanaf mate 9-12 herhaal Norton die openingsmateriaal, maar een oktaaf hoër en met 'n dinamiese aanduiding van *mf*, teenoor die *p* van die opening.

Vanaf maat 13 volg twee viermaatfrases wat identies is, maar die laaste akkoord eindig in F majeur (sien voorbeeld 214). Die melodiese materiaal in hierdie frases kontrasteer met die res van die stuk en wys nie terug na enige vorige melodiese inhoud nie.

### 5.10.1.3 Harmonie

Norton begin *Without a Care* op die supertonika en beweeg na die dominant van C majeur.

'n Direkte modulاسie na B $\flat$  majeur in maat 5 deur middel van die dominant (F7) word gevolg deur 'n ii-V-I progressie in D majeur (sien maat 6 in voorbeeld 212). Hierdie vermoë om vinnig van een toonsoort na 'n ander te moduleer is tipies van *jazz*, omdat pianiste graag hulle kennis en gebruik van harmonie afwys (Laverne 1991:5).

Die komponis se kadensiële beweging in maat 6 gaan van 'n half-verminderde akkoord op E na 'n akkoord wat in *jazz*-teorie as A<sup>13</sup>(<sup>9</sup>) geskryf word. Die tweede akkoord in die linkerhand (maat 6) bevat geen A nie en kan verkeerdelik as G half-verminderd gesien word. Hierdie A-dominantakkoord sal gewoonlik na 'n mineurakkoord oplos, omdat dit deur 'n halfverminderde akkoord voorafgegaan is, maar hy verras die luisteraar met die oplossing na D<sub>MA</sub><sup>9</sup> in maat 7.

Voorbeeld 212: Norton, *Without a Care* uit *Microstyles IV*, 5-8



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.10)

Vanaf maat 13 varieer Norton die melodiese materiaal en is daar 'n modulاسie na F majeur deur middel van die supertonika in maat 13 (G mineur) na C7 (dominantvierklank) in die tweede helfte van maat 14. Na die geantisipeerde eerste pols van maat 15 maak Norton 'n akkoordprogressie van die mediant (A mineur) na die supertonika (G mineur) met behulp van 'n verminderde sewende akkoord op A $\flat$  (sien mate 15-16 in voorbeeld 213).

Voorbeeld 213: Norton, *Without a Care* uit *Microstyles IV*, 13-16



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.10)

Die progressie eindig op D9 wat Norton in staat stel om dieselfde melodiese materiaal weer vanaf maat 17 te herhaal. Met die herhaling word die Gmin7 akkoord in maat 20 deur 'n F<sup>^</sup>-akkoord gevolg. Norton eindig die stuk op hierdie akkoord, wat 'n verrassing is, aangesien die stuk tot nou in C majeur was.

Voorbeeld 214: Norton, *Without a Care* uit *Microstyles IV*, 18-20



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.10)

#### 5.10.1.4 Ritmiek

Norton het hierdie stuk in 'n saamgestelde vierslagmaat genoteer om die lees van die *swing feel* eenvoudiger te maak. Hy slaag in hierdie komposisie om met statiese akkoorde in die linkerhand steeds die gevoel van *swing feel* weer te gee.

Soos dit die geval in baie stukke met *swing feel* is, word die eindes van frases (wat wel op 'n kort noot eindig) geaksentueer.

#### 5.10.1.5 Pedaalgebruik

Norton dui aan dat pedaal na willekeur gebruik moet word, maar die navorser is van mening dat spaarsamige gebruik van die pedaal die ritmiese dinamika van die melodie sal ondersteun.

#### 5.10.1.6 Improvisasie

Die grootste faktor om te oorweeg wanneer daar op hierdie stuk geïmproviseer word, is die ingewikkelde en modulerende harmoniese beweging. Die *rootless voicing*-akkoorde is ideaal vir *jazz*-improvisasie. Ritmies is dit eenvoudig genoeg om net die tyd te hou en die harmoniese basis te verskaf.

Met die dalende akkoordprogressies van mate 7-8 en 15-16 en 19-20 moet die student die harmonieë kan “invul” deur dit met die melodie uit te spel, of akkoorde moet in die regterhand gespeel word om betekenis aan die dalende lyn in die bas te gee:

Voorbeeld 215: Improvisasie 1 op *Without a Care* uit *Microstyles IV*, 15-16



### 5.11 *Tango*

Die *tango* is 'n stadige Latyns-Amerikaanse lied- en dansgenre wat oorspronklik aan die Kubaanse *contradanza* en *habanera* verwant was. Dit het in Argentinië ontstaan en het daarna internasionaal bekend geraak. Die *tango* het in Latyns-Amerika in die vyftigerjare versprei. Tot ca. 1915 was

die *tango* normaalweg in 2/4-tydmaat, maar ook in 4/4 of 4/8. Na 1955 het dit ritmies meer kompleks geraak (Sadie 1994:221).

Die kenmerke van die *tango* is volgens Norton in sy *Essential Guide to Pop Styles* soos volg:

- In 'n 4/4-tydmaat is die mees tiperende ritme drie kwartnote en twee agstes.
- Wanneer daar 'n tromstel by is, sal die snaartrom 'n rol maak op die laaste van die twee agstes.
- Die *tango* is gewoonlik in 'n mineurtoonard geskryf, met die klavier wat die melodie met albei hande speel.
- Die insluiting van glyers om die kastanjet-klank na te boots, is ook algemeen.

In beide voorbeelde wat hier bespreek word, is daar net 'n paar stylkenmerke wat met die *tango* verband hou. Die feit dat Norton soms kenmerke van seker style doelbewus vermy, maak die gebruik van bronne soos sy *Essential Guide*-reeks frustrerend, omdat die styleienskappe wat daarin genoem word, in sommige gevalle nie toegepas kan word op sy komposisies nie.

### **5.11.1                      II-2                      Giveaway                      (*Tango*)**

#### 5.11.1.1              Vorm

Norton gebruik 'n ABA-vormskema. Die A-seksie (mate 1-10) en B-seksie (mate 11-18) bevat gefragmenteerde melodiese materiaal. Die eerste A-seksie kan verdeel word in twee frases van onderskeidelik vier- en ses mate.

Norton herhaal die B-seksie se openingsmateriaal in mate 15-16, waarna die bas twee mate alleen speel (mate 17-18). Hierdie skakel in die linkerhand lei terug na 'n identiese herhaling van die A-seksie.



### 5.11.1.2 Harmonie

Norton slaag daarin om die luisteraar aanvanklik te laat aanneem dat hierdie *tango* in 'n mineurtoonard is (E mineur), maar teen maat 10 is dit duidelik dat dit in C majeur is, omdat daar vir die eerste keer kadensiële beweging voorkom wat die tonikanoot (C) insluit.

Voorbeeld 216: Norton, *Giveaway* uit *Microstyles II*, 9-10



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

In maat 11 moduleer hy direk na A $\flat$  majeur, en gebruik die majeureseptiemakkoord gevolg deur 'n E $\flat$ <sup>6/9</sup>-akkoord in maat 12. Norton gebruik die ii-V-I harmoniese beweging in mate 13-14 waar die E $\flat$  tonale sentrum vir die middelseksie bevestig word. In die daaropvolgende viermaatfrase maak hy van dieselfde harmoniese beweging gebruik, maar moduleer terug na C majeur deur middel van die supertonika-vierklank (maat 17) gevolg deur die dominantnoot in maat 18. Die laaste tienmaatsin (mate 19-28) is 'n identiese herhaling van die eerste tien mate.

### 5.11.1.3 Ritmiek

Die akkoorde wat as begeleiding dien, word nie in die gebruikelike *tango*-ritme gespeel nie. Hier is die ritme dieselfde as in die *Charleston*. Die *Charleston*-ritme word in die linkerhand in mate 1-2 en mate 5-6 gehoor. Die uitgebreide weergawe van die *Charleston*-ritme is die *clave* wat gewoonlik op twee houtstokkies in Latynse musiek gespeel word. Hier volg 'n voorbeeld van 'n tipiese 2:3 *clave*:

Voorbeeld 217: Herder, *Clave* uit *1000 Keyboard Ideas*, 1-2



(Uit: Herder, *1000 Keyboard Ideas*, p.114)

Let op dat hierdie eerste maat van die *clave* met die ritme van die *Charleston* ooreenstem.

Die melodiese materiaal is fragmentaries en ritmies, maar Norton gebruik dit hier teen 'n heelwat vinniger tempo as waarby die *tango* gewoonlik gedans word. Hy skep 'n gevoel van 'n onderbroke ritme, eerder as die aanhoudende kwartnootherhaling in die tradisionele *tango*. Die hele stuk is in 'n fragmentariese skryfstyl met die begeleiding wat meestal saam met die melodie tot stilstand kom, om plek te maak vir rustekens in albei hande.

Voorbeeld 218: Norton, *Giveaway* uit *Microstyles II*, 1-4

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

Die ritme wat in mate 7-9 herhaal word, herinner meer aan 'n *cha cha cha*-ritme as aan die *tango*.

Voorbeeld 219: Norton, *Giveaway* uit *Microstyles II*, 5-9

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

#### 5.11.1.4 Pedaalgebruik

Die pedaal word in maat 4 aangewend, en later weer in maat 22 om die *legato* in die linkerhand te help. Buiten hierdie twee mate moet geen pedaal gebruik word nie, aangesien dit Norton se gebruik van stilte tussen die melodiese fragmente sal belemmer. Die karakter van die artikulasie in hierdie stuk is oorwegend *staccato*, bros en helder.

#### 5.11.1.5 Improvisasie

Die linkerhand bied 'n meer gekompliseerde soort begeleiding aan wat verskillende ritmes en harmoniese bewegings insluit. Die chromatiese beweging in maat 4 kan in die improvisasie in die regterhand weerspieël word, soos in die volgende voorstel vir improvisasie gesien kan word.

Voorbeeld 220: Improvisasie 1 uit *Giveaway* uit *Microstyles II*, 1-10



Die fragmentariese motief wat Norton in sy oorspronklike komposisie gebruik het, kan as inspirasie vir die improvisasie dien. Daar kan deurgaans antisipasie in die ritmiek van die solo gebruik word.

## 5.11.2

### III-12

### *Last Tango*

### *(Tango)*

#### 5.11.2.1 Styl

Alhoewel Norton in hierdie stuk deurgaans artikulasie-aanduidings vir die regterhand aangedui het, moet die geheelbeeld van die stuk 'n sangerige kwaliteit behou. Die artikulasie varieer soms wanneer 'n frase herhaal. Dit is tipies van 'n geïmproviseerde uitvoering, waar dieselfde effekte soms doelbewus gevarieer word ter wille van kreatiwiteit. 'n Voorbeeld hiervan kom voor in die herhaling van die middelseksie, waar die eerste agtmaatsin (mate 9-16) een oktaaf hoër herhaal.

#### 5.11.2.2 Vorm

Die stuk begin met een agtmaatsin wat herhaal word.

In maat 9 begin 'n kontrasterende seksie wat ook sestien mate lank is, maar die herhaling van dieselfde materiaal is hier uitgeskryf. Dit is nie duidelik waarom dit hier uitgeskryf is nie. Wat ongewoon is vir Norton, is om die herhaling van die eerste agtmaatsin van die middelseksie een oktaaf hoër aan te bied. Dit kom voor vanaf mate 17-24.

In maat 25 begin 'n herhaling van die openingsgedeelte. Hierdie seksie word nie soos aan die begin herhaal nie.

#### 5.11.2.3 Harmonie

Die komponis begin op die dominantvierklank op C en laat die luisteraar dink dat die *tango* in F majeur is. Die modale klank wat die verlaagde septiem in die kadens in maat 7 na maat 8 het, maak dit duidelik dat die stuk op die miksolidiese modus op C gebaseer is.

Voorbeeld 221: Norton, *Last Tango* uit *Microstyles III*, 7-8



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

Die verlaagde septiem, soos in die miksolidiese modus aangetref word, word in die middelseksie (mate 9-24) deurgevoer: dit begin in F majeur en beweeg dan na die verlaagde septiem van F (Eb majeur). Die komponis beweeg egter direk daarna terug na die C miksolidiese modus met behulp van 'n D in die bas in maat 14.

Om die miksolidiese modus op C te beklemtoon (maat 16), voeg Norton 'n plagale kadens in, waar die subdominant in tweede omkering is.

#### 5.11.2.4 Ritmiek

Norton gebruik die 3:2 *clave*-ritme in die linkerhand as 'n begeleidingsfiguur in die openingsgedeelte, en weer aan die einde van hierdie *tango*. Dit het 'n drienoet-motief, wat telkens *staccato* eindig om die ritme aan te help. Die aksente in die regterhand val saam met die aksente van die *clave* in die linkerhand. Dit versterk die ritmiese voorstuwing.

Voorbeeld 222: Norton, *Last Tango* uit *Microstyles III*, 1-4

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

#### 5.11.2.5 Pedaalgebruik

Geen pedaal moet in die A-seksie gebruik word nie, omdat die kontrasterende artikulasie tussen linker- en regterhand duidelik hoorbaar moet wees. Die artikulasie in die regterhand noop die student om dubbelnootsesdes *legato* te kan speel. Dit maak die openingsfrase van hierdie stuk tegnies uitdagend. Pedaal sal die helderheid van hierdie chromatiese openingsmotief vertroebel.

Pedaalgebruik word in die middelseksie aangedui omdat die linkerhand te ver moet strek om die materiaal *legato* te kan speel. Hier moet die pedaal na eie diskresie aangewend word. Die harmonie is meestal van so 'n aard dat een pedaal per maat goed sal klink.

Voorbeeld 223: Norton, *Last Tango* uit *Microstyles III*, 9-10



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

Buiten die areas waar daar pedaal aangedui is, moet die vingers vir die *legato*-klank sorg.

#### 5.11.2.6 Improvisasie

Hierdie stuk lyk aanvanklik asof dit in F majeur sou kon wees, maar is eintlik op die C miksolidiese modus gebaseer. Dieselfde modus kan vir die improvisasie gebruik word. Die 3:2 *clave*-begeleiding in die linkerhand bied 'n duidelike ritmiese basis en stel die improviseerder in staat om sekere harmoniese veranderinge aan te bring omdat die tertse telkens in die begeleidingsfiguur ontbreek.

Die komponis maak byna deurgaans van 'n geantisipeerde derde pols in die buitenste seksies gebruik. Hierdie komposisionele middel kan ook in die improvisasie aangewend word, maar om die improvisasie anders as die oorspronklike komposisie te laat klink, kan ander ritmiese beklemtoning gebruik word.

Voorbeeld 224: Improvisasie 1 op *Last Tango* uit *Microstyles III*, 1-4



In die middelseksie van hierdie komposisie (mate 9-24) kan die beweging in die linker- en regterhand mekaar afwissel, sodat die beweging nie terselfdertyd in beide hande voorkom nie.

Voorbeeld 225: Improvisasie 2 op *Last Tango* uit *Microstyles III*, 9-12



## 5.12 Wals

Die verskil tussen 'n konvensionele wals en 'n *jazz-wals* is die beklemtoning van die tweede pols en meer spesifiek die antisipasie van die tweede pols op die onderverdeling van die eerste pols. Die *feel* van 'n *jazz-wals* is *swing* en om hierdie rede is die onderverdeling van die pols 'n triool van agstenote, eerder as twee agstenote (Norton 1994:42). Wanneer met bas en tromme gespeel word, sal die tromspeler die *swing*-ritme met die volgende patroon weergee:

Voorbeeld 226: Norton, *Jazz Waltz* uit *Essential Guide to Pop Styles for Keyboard*, 1-2



(Uit: C. Norton, *Essential Guide to Pop Styles for Keyboard*, p.42)

In *Island Song* verontagsaam Norton egter al hierdie eienskappe en skryf 'n stuk wat as 'n Prelude of Ballade gesien kan word. Dit het geen van die bogenoemde kenmerke nie.

### 5.12.1 IV-5 *Island Song* (Jazz-wals)

Hierdie stuk is van die kortste werke in *Microstyles*, en is net 18 mate lank. Dit is egter een van die mees atmosferiese komposisies in *Microstyles* met werklike emosionele inhoud, wat aan die jong pianis 'n heel ander faset van klavierspel bekendstel.

#### 5.12.1.1 Vorm

Die stuk bestaan uit vier frases. Die eerste twee is vier mate lank en die laaste twee vyf mate elk. Al vier sinne begin met dieselfde melodiese fragment.

#### 5.12.1.2 Harmonie

Hierdie wals begin op die tonika (C majeur), maar die tonika-noot ontbreek. Die eerste akkoord is 'n C majeurakkoord met 'n toegevoegde noon. Aanvanklik lyk dit asof Norton op die submediant begin, en dan met behulp van die verlaagde submediant en dominant na die tonika beweeg, maar met die modale klank van 'n verlaagde leitoon. Dit is egter nie die geval nie. Die rede hiervoor is die ontbreking van 'n F# in hierdie stuk.



Voorbeeld 227: Norton, *Island Song* uit *Microstyles IV*, 1-4



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

Teen maat 4 besef die luisteraar egter dat die eerste frase op die dominant eindig.

Aan die einde van die tweede viermaatfrase maak Norton 'n kadens wat eindig in A majeur en soos 'n modulاسie klink. Dit word bewerkstellig deur die parallele beweging van mineurvierklanke op D, C en dan die majeur septiemakkoord op B $\flat$  (maat 7 in voorbeeld 238) .

Voorbeeld 228: Norton, *Island Song* uit *Microstyles IV*, 5-8



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

Die komponis versterk die modale klank van die harmonie nie slegs deur die weglating van die leitoon nie, maar ook met die verspreiding van die akkoord aan die begin van maat 9. Daar word drie kwint-afstande tussen die note waargeneem asook 'n mineur sekst.

Dieselfde sugmotief in die tenoorstem van maat 1 kom in mate 12-13 voor, maar in akkoordvorm. Hierdie effek is funksioneel deurdat dit die *ritardando* wat in maat 13 volg, ondersteun.

Norton se gebruik van die melodie in die laaste frase skep die gevoel van 'n vae herinnering of nagedagte wat met oktaafverplasing wat al hoe laer op die klawerbord beweeg. Hierdie effek word gevolg deur die gearpeggieerde slotakkoord, waar hy weer die openingsmelodie aanhaal en daarna die kwintmotief van maat 12.

Voorbeeld 230: Norton, *Island Song* uit *Microstyles IV*, 14-18



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

#### 5.12.1.3 Ritmiek

Hierdie stuk bevat geen van die gebruikelike ritmiese kenmerke van 'n jazz-wals nie. Dit is een van die paar stukke uit *Microstyles* wat geensins deur ritmiek aangedryf word nie. Dit is meer melodies en melancholies van aard. Daar kom drie keer *ritardando's* aan die einde van die laaste drie frases voor (mate 8, 13 en 16). Hierdie effek, tesame met die feit dat dit 'n stadige en melancholiese wals is (wat triole sowel as agstenote insluit - wat nie *swing* gespeel moet word nie), maak dit duidelik dat Norton sy eie identiteit in die bestaande walsstyl insluit deur die ekspressiewe aard van die materiaal.

#### 5.12.1.4 Pedaalgebruik

Daar moet baie pedaal in hierdie stuk gebruik word om die korrekte waserige atmosfeer te skep. Tot en met maat 6 is een pedaal per maat voldoende, maar in mate 7-8 moet daar op elke kwartnoot gewissel word om die verandering in harmonie duidelik te maak. In maat 10 moet die pedaal ook op die tweede pols gewissel word, nadat dit die illusie van *legato* in die triool help bewerkstellig het.

### 5.12.1.5 Improvisasie

Wanneer daar geïmproviseer word, moet die feit dat die wals op die tonika begin, duidelik in ag geneem word. Dit is belangrik om die harmoniese analise van die stuk sorgvuldig na te gaan om te verseker dat van die trapsgewyse beweging in die linkerhand nie noodwendig 'n harmonieverandering aandui nie (sien maat 4 in voorbeeld 231).

Die ritmiese inhoud van die improvisasie moet die wals-*feel* in hierdie komposisie versterk deur van bewegende lyne gebruik te maak. Norton gebruik gereeld triole in die oorspronklike weergawe en dit kan met groot sukses ook in die improvisasie aangewend word:

#### Voorbeeld 231: Improvisasie 1 op *Island Song* uit *Microstyles IV*, 1-8



'n Alternatiewe einde kan met die improvisasie geskep word deur die harmonie van die slotakkoord van G majeur met 'n toegevoegde noot na  $D_{sus}^4$  te verander. Hierdie akkoord sal dieselfde klankkleur as die dominant hê, en die verspreide klank van die parallelle kwinte en septieme stem in beide akkoorde ooreen.

#### Voorbeeld 232: Improvisasie 2 op *Island Song* uit *Microstyles IV*, 14-20