HOOFSTUK 7
IMPROVISASIE

Improvisasie is 'n wye konsep omdat dit in verskeie style kan geskied en omdat daar verskillende soorte improvisasie bestaan. Daar is musiekstyle waarin dit moeiliker is om te improviseer vanweë die ritmiese, melodiese en/of harmoniese inhoud. Hierdie meer uitdagende style is nie geskik vir die beginner-improviseerder nie.

7.1 Inleiding

Die doel van hierdie hoofstuk is om in detail op improvisasie te fokus. Die komposisies uit *Microstyles* word as basis vir hierdie improvisasies gebruik. Verskillende oefeninge vir improvisasie word hier voorgestel, bespreek en ontleed. Die voorstelle in hierdie hoofstuk moet saam met die kennis van die betrokke komposisie en die stylaspekte daarvan, soos in vorige hoofstukke bespreek is, aangewend word. In hierdie hoofstuk word oefeninge gebruik wat as voorstudie vir die improvisasies in Hoofstuk 8 dien. Die oefeninge stel die jong improviseerder voor aan konsepte soos die skep van kort fragmente, frasevorming, memorisering en begeleidingspatrone. Hierdie konsepte word in hierdie hoofstuk afsonderlik bespreek, en in Hoofstuk 8 in kombinasie gebruik.

Nadat die konsepte in hierdie hoofstuk sorgvuldig bestudeer is en die student steeds belangstelling in verdere improvisasie toon, moet daar na Hoofstuk 8 verwys word. Hoofstuk 8 bevat improvisasie-modelle en voorstelle wat nie op komposisies van Norton gebaseer is nie. Hierdie oefeninge vir improvisasie gebruik die navorser se eie komposisies as basis. Die rede

hoekom Norton se komposisies nie benut word vir verdere improvisasie nie, is om die student te forseer om sy/haar eie begeleiding in die linkerhand te skep. Improvisasie behels nie slegs melodieskepping in die regterhand in nie, maar ook die realisering van akkoorde in verskillende style in die linkerhand. Daar kan dus redeneer word dat die speel van 'n linkerhandbegeleiding (soos in Hoofstuk 7) gevolg deur die harmoniese analise daarvan in die verkeerde volgorde geskied. In die praktyk sien die student eers die akkoordsimbole en realiseer dit daarna. Die student word in Hoofstuk 8 voorberei aan die hand van materiaal wat soortgelyk is aan algemeen verkrygbare *lead sheets*.

Hoofstuk 7 se voorgestelde improvisasies gebruik Norton se komposisies as basis en daarom is die improvisasies slegs melodies, behalwe waar studies vir basiese begeleidingsmateriaal bespreek word. Waar die improvisasie melodies is, word Norton se begeleidingsmateriaal behou. In sommige stukke is daar slegs 'n paar seksies wat geskik is vir improvisasie, en word daar vir die oorblywende frases na Norton se oorspronklike melodiese materiaal teruggekeer. In laasgenoemde improvisasies (wat slegs 'n beperkte hoeveelheid geïmproviseerde gedeeltes per komposisie bevat) word Norton se oorspronklike melodie se ritmes behou, maar die toonhoogtes word verander. Hierdie konsep kan ook telkens as vertrekpunt gebruik word om die student makliker te laat improviseer: die vertrekpunt is bekende materiaal, waarna daar stelselmatig na onbekende materiaal beweeg word.

7.2 Kriteria

Die volgende kriteria is gebruik om te bepaal watter stukke vir improvisasie geskik is en watter nie: die harmoniese moeilikheidsgraad, toonsoort, die tempo en lengte van Norton se oorspronklike komposisies. Dié kriteria is telkens gebruik om die stukke te gradeer. Slegs stukke wat in konsep eenvoudig genoeg is om as suksesvolle en ongekompliseerde modelle vir improvisasie te dien, is oorweeg. Om van die student te verwag om op 'n

ingewikkelde komposisie te improviseer, sal die entoesiasme vir hierdie belangrike vaardigheid smoor.

Sommige van die stadiger en meer atmosferiese stukke in *Microstyles* is nie in aanmerking geneem vir die improvisasie-voorstelle in hierdie studie nie omdat die vryhede wat met *rubato* en *ritardando* gepaard gaan, die ritmiese oorwegings in die improvisasie te vry maak. Die gebruik van 'n metronoom tydens improvisasie word ten sterkste aanbeveel omdat dit die ritmiese voortstuwing van die musiek duidelik hoorbaar maak. Om hierdie rede is stukke met *rubato* of *ritardando's* nie as modelle vir improvisasie oorweeg nie.

Die vereistes wat aan begeleidingsmateriaal in die linkerhand gestel word om 'n voldoende basis tydens improvisasie te kan vorm, is soos volg:

- Die materiaal moet 'n duidelik herkenbare harmoniese progressie toon, sonder die inhoud van die regterhand en nie deel wees van 'n melodiese komponent in die regterhand nie.

- Die ritmiese inhoud moet eenvoudig of herhalend van aard wees om as begeleidingsfiguur te dien.

- Die inhoud mag nie melodies van aard wees nie, omdat dit van die student sal vereis om kontrapuntale improvisasie te bemeester.

Omdat die harmoniese inhoud van die linkerhand (of die geïmpliseerde inhoud daarvan) so 'n belangrike rol tydens improvisasie speel, het die navorser stukke wat byna dieselfde harmoniese skema het as 'n twaalfmaat-*blues* in 'n subafdeling gegroepeer (sien Hoofstuk 7.4.3).

7.3 Inleiding tot improvisasie

Nadat 'n student 'n komposisie uit *Microstyles* aangeleer het, kan die onderwyser improvisasie in dieselfde styl en met dieselfde harmoniese raamwerk aanmoedig deur die volgende stappe en oefeninge te volg. Indien dit die eerste keer is dat improvisasie aangedurf word, kan beide partye die improvisasieproses met meer selfvertroue benader, omdat die vertrekpunt materiaal is wat reeds aan die onderwyser en student bekend is.

In hierdie hoofstuk word daar op een improvisasievoorstel per musiekstyl gefokus. Daar word telkens na ander voorbeelde in dieselfde styl uit *Microstyles* verwys. 'n Paar voorstelle, wat met improvisasie verband hou, kan in die analise van elke stuk in Hoofstukke 4-6 gevind word.

Voordat daar na improvisasie oorgegaan kan word, moet die student die betrokke stuk reeds goed bemeester het. Die onderwyser moet die oefeninge wat hier uiteengesit word, gebruik om die kreatiewe vermoëns van 'n student aan te moedig en te benut. Toonlere, *arpeggio's* en ander tegniese oefeninge kan in hierdie improvisasies gebruik word en moet die student motiveer om hierdie vaardighede te bemeester, omdat die aanwending daarvan hier kreatief is en nie net as 'n oefening gebruik word nie.

7.4 Style

Die style waarin geïmproviseer kan word, soos dit voorkom in *Microstyles,* is soos volg:

7.4.1 Styl-improvisasies

Hier is die improvisasie telkens in die betrokke styl van die stuk.

I-4	*Latin nights*	(*Bossa nova*)
II-8	*Attention Seeker*	(*Rock*)
III-3	*Habanera*	(*Habanera*-styl)
III-10	*Clock Rock*	(*Boogiel Rock 'n' Roll*)
III-11	*Orchid Garden*	(*Jazz*-wals)
IV-2	*Beguine*	(*Beguine*)
IV-4	*Cha Cha*	(*Cha cha cha*)
IV-6	*Rocking Turkey*	(*Half time rock*)
IV-9	*Piano Exchange Rag*	(*Ragtime* 4/4)
IV-10	*Hebridean Song*	(Stadige wals)
IV-12	*A Chromatic Outing*	(*Chromatics*)

7.4.2 Modale improvisasies

Hierdie stukke kan gebruik word om studente in 'n betrokke modus te laat improviseer. Norton maak meestal van die doriese en eoliese modusse in sy komposisies gebruik.

I-7	*Fax Blues*	(*Ostinato*)
I-11	*Hideaway*	(*Rumba*)
II-1	*Foot Tapper*	(*Disco*)
II-5	*Metal Merchant*	(*Heavy metal*)
II-11	*Plus Fives*	(5/4 *Jazz*)
III-12	*Last Tango*	(*Tango*)

7.4.3 *Blues*-georiënteerde improvisasies

Hierdie improvisasies gebruik uitsluitlik die tonika, subdominant- en dominantharmonieë, asook die 12-maat *blues*-vormstruktuur. Sommige van die stukke wyk ietwat van hierdie vormskema af.

I-1	*In the Bag*	(Glen Miller-styl)
I-2	*Cheeky*	(*Rock 'n' Roll*-styl)
I-9	*Heavy Work*	(*Mancini stomp*)
I-12	*Short and Sweet*	(*Boogie*)
II-4	*Galloping*	(*Rock 'n' Roll*-styl)
III-4	*Hard Rock Blues*	(*Rock 'n' Roll 8 beat*)
III-6	*Chinese Walk*	(Oosterse styl)
IV-3	*Give It Time*	(*Walking Bass*/ *Blues*)

7.4.4 *Ballade*-improvisasies

Hierdie groep improvisasies kan as makliker voorbeelde van improvisasie gesien word omdat die inhoud van die linkerhand meestal eenvoudige begeleiding het, en die tempo van elke voorbeeld stadig is. Indien die student nog nie voorheen geïmproviseer het nie, sal hierdie stukke as ideale modelle dien omdat daar melodiese *fills* tussen die gegewe melodiese fragmente ingevoeg kan word.

I-6	*Down South*	(*Rock ballad*)
II-6	*Rhapsody*	(Romantiese klavierstyl)
III-5	*Misty-Eyed*	(*Country ballad* -styl)
IV-5	*Island Song*	(*Jazz*-wals)

7.4.5 *Swing feel*-improvisasies

In hierdie improvisasies word die *swing feel*-konsep as onderskeidende faktor gebruik. Daar moet in detail aandag gegee word aan die bespreking van dié konsep (sien Hoofstuk 6.2), voordat improvisasie aangedurf kan word.

I-8	*Omnibus*	(*Swing*)
II-9	*Skipping Rope*	(*Gospel*)
II-10	*Misty Day*	(Wals)
III-1	*Sunny Side Up*	(*Swing*)
III- 8	*Moving Along*	(*Walking bass*)

7.4.6 Moeiliker improvisasies

Hierdie improvisasies stel groter vereistes aan die improviseerder omdat moeiliker ritmiese en harmoniese konsepte in die oorpronklike komposisie gebruik word.

II-2	*Giveaway*	(*Tango*)
II-3	*A Spy Story*	(*Funky rock*)
III-2	*On the Run*	(*Rhythm and blues*)
III-7	*In the Sun*	(*Bossa nova*)
III-9	*Feeling Lazy*	(*Rock ballad*)
IV-1	*A Whimsy*	(*Ragtime* 12/8)
IV-8	*Without a care*	(*Swing*)

7.4.7 Nie-improvisasie stukke

Vanweë die konstruksie van die komposisie, die materiaal in die linkerhand en/of die ritmiese en harmoniese kompleksiteit daarvan, is die volgende stukke nie vir improvisasie geskik nie:

I-5	*Martinet*	(*Heavy rock*)
I-10	*On the Line*	(*Half time rock*)
II-7	*A Charmer*	(*Rumba*)
II-12	*Bubble Gum*	(*Reggae*)
IV-7	*Five to Eleven*	(5/4 en 11/8)
IV-11	*Slinky*	(*Reggae*)

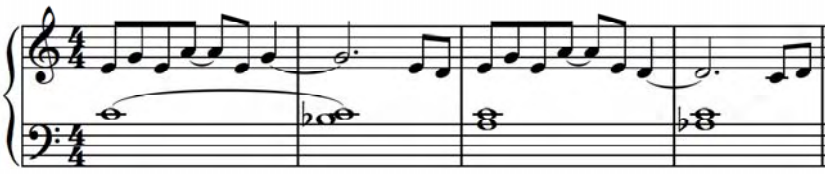
7.5 Harmonie

Alhoewel die ritmiese konsep van ’n stuk bemeester moet word om die regte styleienskappe te kan toon, moet daar ’n harmoniese basis geskep word voordat improvisasie kan begin. Wanneer die genoteerde linkerhand (Norton) behou word soos in die voorbeelde in hierdie hoofstuk, bestaan hierdie basis reeds. Daar moet egter ’n harmoniese analise daarvan gemaak word om geskikte toonlere vir improvisasie te kan identifiseer. Hierdie vermoë om serebraal bewus te wees van watter harmonieë tydens die aanleer van ’n stuk gespeel word, is van onskatbare waarde. Akkoordsimbole verskaf aan die student ’n manier om die harmonieë maklik aan te dui. Die notebeeld is dus nie meer ’n abstrakte opeenstapeling van note nie, maar ’n harmoniese raamwerk. Die eienskap om harmonieë as simbole te herken, word deur pianiste met goeie bladleesvermoë toegepas, omdat hulle ’n geheelbeeld lees en nie individuele note nie. Die herkenningsproses van akkoordsimbole word versnel hoe meer hierdie herkenningsmetode gebruik word. Hierdie eienskap van herkenning vorm die sleutel tot memorisering (Van Schalkwyk 2006:1).

'n Harmoniese analise word verder aanbeveel omdat daar soms geen aanduiding van die harmonie bestaan wanneer die regterhandparty weggeneem word nie. Die funksie van die linkerhand moet verstaan word met betrekking tot die harmonie (omkering, pedaalpunt ensovoorts) om sodoende 'n funksionele rol in die improvisasie te kan speel. Daar kan 'n nuwe *chord chart* met slegs akkoordsimbole gemaak word om die linkerhand se inhoud te vereenvoudig, maar omdat die melodiese materiaal geïmproviseer word, is dit oorbodig. Die navorser stel voor dat daar slegs akkoordsimbole op die bestaande partituur aangebring word. Die mate van harmoniese noukeurigheid van die akkoordsimbole (septieme, dominante, none ensovoorts) kan in sommige gevalle tot 'n majeur- of mineurakkoord gereduseer word indien 'n vereenvoudigde weergawe nodig is.

Vervolgens 'n voorbeeld van die akkoordsimbole vir die eerste vier mate van *Down South* uit *Microstyles I.* Nadat hierdie akkoordsimbole bygevoeg is, is dit wenslik om die linkerhand 'n paar keer alleen deur te speel om die visuele betekenis daarvan met die klankbeeld te vereenselwig.

Voorbeeld 317: Akkoordsimbole vir *Down South* uit *Microstyles I*, 1-4



C C7 Fmaj7 Fmin6

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

Akkoordsimbole kom in sommige partiture onder elke sisteem voor, maar dit is moontlik om dit ook bo elke sisteem in die partituur aan te bring. Met die metode van improvisasie in hierdie navorsing, stel die navorser voor dat die akkoordsimbole aan die onderkant van die notasie aangebring word omdat die student die linkerhand en die akkoordsimbole as 'n eenheid moet lees.

Dit is duidelik afleibaar uit bogenoemde vereistes watter basiese kennis van harmonie 'n student moet hê om te kan improviseer. Dit beklemtoon die feit dat improvisasie in hierdie studie gemik is op 'n student wat minstens die ekwivalent van UNISA se graad 3-standaard bereik het. Die kennis van toonlere en *arpeggio's* in toonsoorte soos C, F, D, G, en Bb moet reeds aan die student bekend wees omdat die akkoorde (waarop elke komposisie gebaseer is) vir improvisasie-doeleindes telkens op 'n spesifieke toonleer of *arpeggio* dui. Toonlere en *arpeggio's* dien ook as die sleutel tot die skepping van melodiese fragmente, asook die skepping van begeleidingsfigure in die linkerhand.

7.6 Ritme

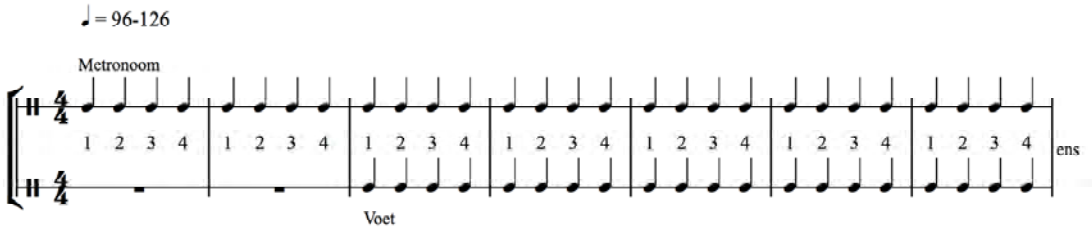
Voor enige vorm van improvisasie aangepak kan word, is dit belangrik om die metriese grense te stel waarin die improvisasie moet plaasvind. Die metriese plasing van enige melodiese fragment gee sin en betekenis daaraan. 'n Bewuswording van die metriese plasing van geïmproviseerde materiaal word hier ten sterkste beklemtoon. Die vermoë om horisontaal (melodies) sowel as vertikaal (harmonies) te kan dink tydens improvisasie, is vir die meeste studente die grootste uitdaging.

7.6.1 Metronoomoefeninge

Die eerste voorgestelde oefening, wat die realisering van die notebeeld met behulp van die metronoom inkorporeer, kan soos volg benader word:

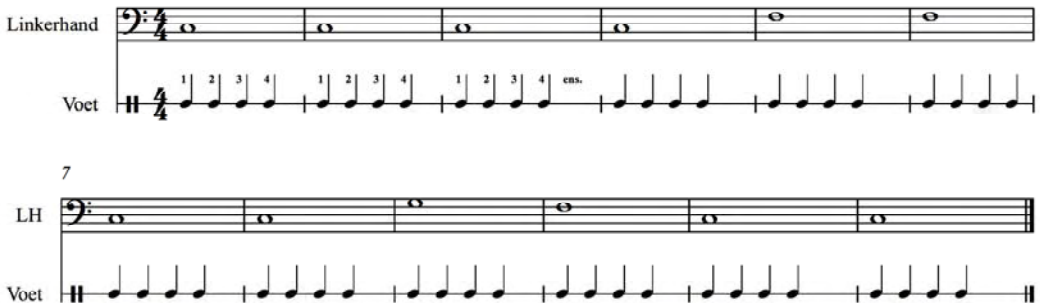
Die metronoom moet op 'n geskikte tempo tussen 96-126 per kwartnoot gestel word. Hierna moet die student tyd hou met sy/haar voet in kwartnote, saam met die metronoom. Laat die metronoom eers vir 2 mate tik om die student 'n aanduiding van die tempo te gee.

Voorbeeld 318: Metronoomoefening 1



Hierna moet die student aanhou tydhou en die volgende baslyn speel. In hierdie voorbeeld word daar 'n vereenvoudigde weergawe van die *blues*-baslyn van *Cheeky* uit *Microstyles II* gebruik.

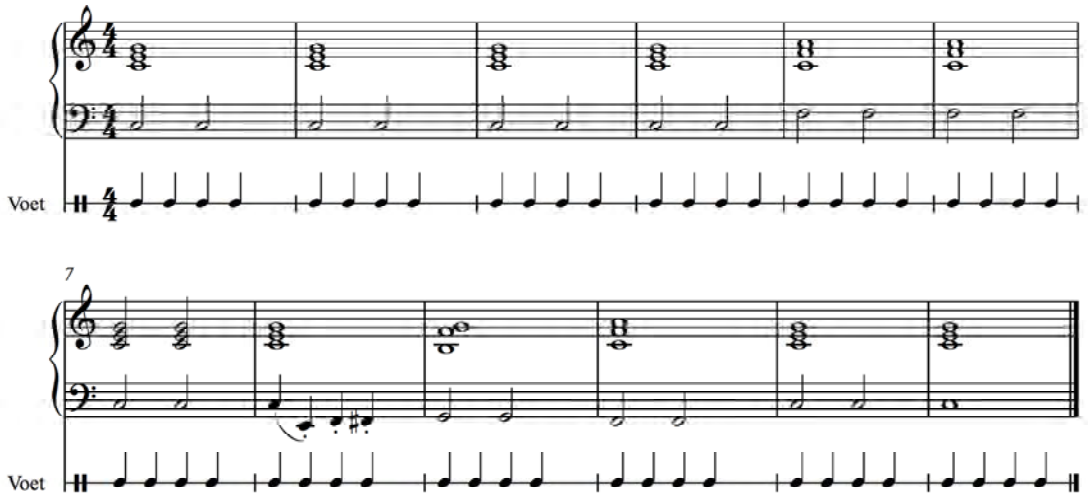
Voorbeeld 319: Metronoomoefening 2



Die student se voet word ingespan om te verseker dat 'n fisiese sensasie van die polsslag eers goed gevestig word. Omdat vrees 'n negatiewe uitwerking op improvisasie het, help hierdie oefening om die student selfvertroue te gee.

Nadat 'n harmoniese analise van die stuk gedoen is, kan die metronoomoefeninge en die harmoniese analise geïntegreer word deur blokakkoorde saam met die bogenoemde oefening te speel. Dit is eenvoudig genoeg om die koördinasie teen 'n matige tempo op die proef te stel.

Voorbeeld 320: Metronoomoefening 3



Hierdie oefeninge dien slegs as 'n inleiding om die gebruik van die metronoom te inkorporeer.

7.7 Melodie

Improvisasie is in wese 'n melodiese variasie op die bestaande harmoniese basis. Om hierdie rede word die linkerhand van die voorgestelde improvisasies dieselfde gehou as in Norton se oorspronklike komposisies. Die melodiese inhoud van 'n improvisasie maak net soveel sin soos die ritme waarmee dit voorgedra word (Stockton 2001:3). Die klem van improvisasie moet aanvanklik liewer op ritme as op melodie geplaas word. Die harmoniese raamwerk waarbinne die melodieskepping moet plaasvind, is reeds in hierdie stadium van die inleidende oefeninge gevestig.

7.7.1 Sang

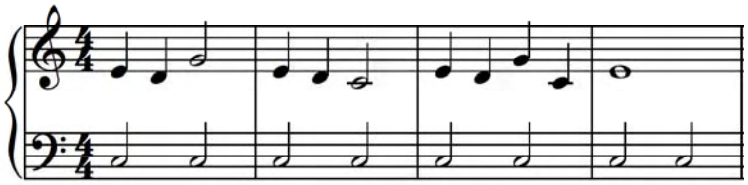
Die mees ideale metode om natuurlike melodieskepping by 'n student aan te wakker, is om hom/haar te laat sing terwyl die linkerhand (of soms albei hande) die akkoorde speel. Die gesonge melodiese fragment moet dan

gememoriseer word, en direk daarna op die klavier herhaal word. Daar word dus 'n eenmaat- of tweemaatfragment geïmproviseer, na gelang van die tempo van die stuk. Hierdie fragment moet op die klavier herhaal word voordat daar na die volgende fragment beweeg word. Hierdie oefening is 'n groot uitdaging omdat dit soms die student meer selfbewus maak. As die onderwyser self kan sing en 'n voorbeeld van die oefening illustreer, plaas dit die student op sy/haar gemak.

Die lengte van die frase kan kort wees aan die begin, maar stelselmatig na 'n tweemaatfragment of viermaatfrase uitgebrei word. By die gebruik van hierdie metodes, is die grootste uitdaging om dieselfde gesonge toonhoogtes op die klavier te speel. 'n Veilige oplossing hiervoor is om byvoorbeeld vyf tone (tonika tot dominant) waarmee die student kan improviseer, vooraf te identifiseer. In die meeste gevalle waar studente 'n melodiese fragment sing, is die melodiese en ritmiese interaksie van die improvisasie natuurlik en van goeie kwaliteit. Die student se natuurlike musikaliteit word die voedingsbron vir kreatiewe idees.

Hier volg 'n voorbeeld van die eerste vier mate van die *blues*-progressie uit metronoomoefening 3, maar met 'n geïmproviseerde melodie wat slegs die eerste vyf note van die C majeurtoonleer gebruik. Hoe eenvoudiger die improvisasie, hoe makliker is dit vir die student om 'n bewustelike nootkeuse uit te oefen.

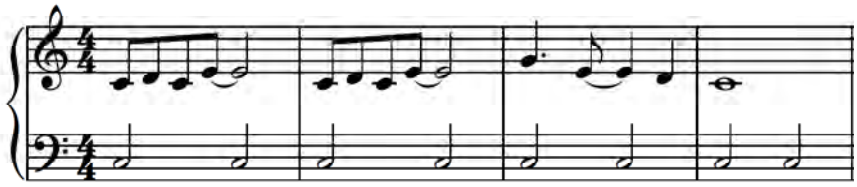
Voorbeeld 321: Melodiese improvisasie 1



Bostaande voorbeeld bevat 'n viermaatfrase, maar soos reeds genoem, kan daar ook met een- of tweemaatfragmente begin word. Hierdie fragment word op die klavier herhaal nadat dit gesing is. Die linkerhand speel deurgaans op die klavier.

Sinkopering kan van die begin af gebruik word. Om hierdie rede word die gebruik van 'n metronoom deurgaans aanbeveel. Dit is tot die diskresie van die student en die onderwyser of die gesinkopeerde ritmes binne 'n *swing feel* gespeel word, al dan nie. Beide is aanvaarbaar. Hier volg 'n voorbeeld met sinkopering:

Voorbeeld 322: Melodiese improvisasie 2



Let op in bogenoemde twee voorbeelde dat die natuurlike vermoë om na vier mate 'n einde aan die frase te maak, van die begin af aangeleer moet word. Dit sorg vir goed gespasieerde frases met idees wat natuurlik asem skep. Dit gee die student ook tyd om aan die volgende frase te dink.

7.7.2 Memorisering

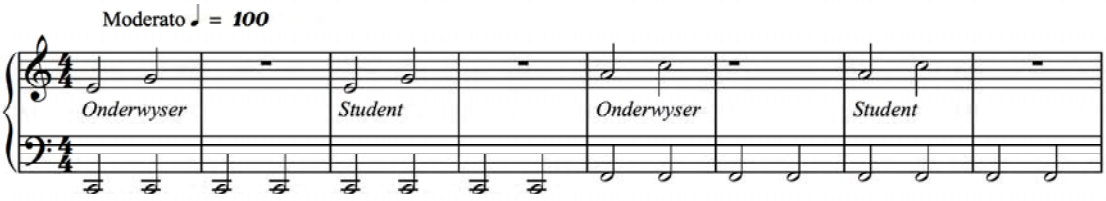
'n Aspek van musikaliteit wat na vore kom in die genoemde metode van improvisasie, is die ontwikkeling van die student se gehoor en vermoë om melodiese fragmente vinnig te kan visualiseer en memoriseer. Hierdie kombinasie van ouditiewe (die hoor van die gesonge melodie) en visuele (lees van akkoorde) stimulus dwing die student om te konsentreer. Uit die navorser se ondervinding van onderrig, word daar by sommige studente gereeld 'n tipe konsentrasielose 'opmaak' van idees aangetref, wat ten

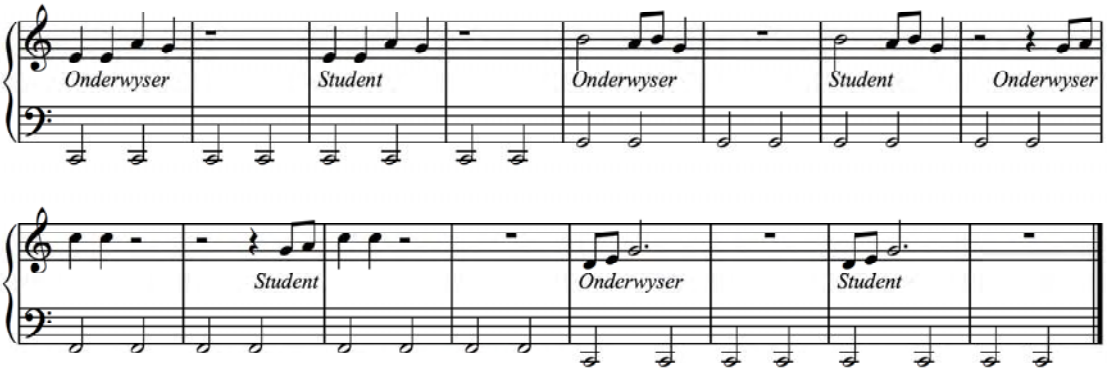
sterkste afgekeur moet word. Laasgenoemde gebeur gewoonlik wanneer studente op hul taktiese geheue staatmaak, en klawers na willekeur afdruk binne ’n betrokke toonsoort, sonder om vooraf daaroor te besluit.

Om die gesonge melodiese fragmente op die klavier te kan herhaal, moet ’n student oor die vermoë beskik om fragmente te kan memoriseer. Memorisering kan deur die volgende oefening aangehelp word: kort melodiese fragmente word deur die onderwyser gespeel/gesing, en daarna deur die student op die klavier herhaal. Indien die student dit verkies, kan hy/sy die fragment sing terwyl hy/sy dit speel. Die metronoom moet in alle oefeninge gebruik word om metries konstant te bly. Hierdie oefeninge stimuleer die student se gehoor en verskaf ’n versameling fragmente wat die student later weer kan gebruik. Op dieselfde manier plaas beluistering van *jazz*-musiek idees in die student se onderbewussyn, wat later opgeroep kan word.

Vervolgens twee voorbeelde van ’n memoriseringsoefening. Die eerste oefening is eenvoudig genoeg vir ’n beginner-improviseerder en die tweede oefening vir ’n meer gevorderde pianis. Die onderwyser speel eers ’n motief, waarna die student dit naboots. Op die C akkoord (mate 1-4) gebruik die onderwyser slegs die vyf note tussen C en G om te improviseer.

Voorbeeld 323: Memoriseringsoefening 1a

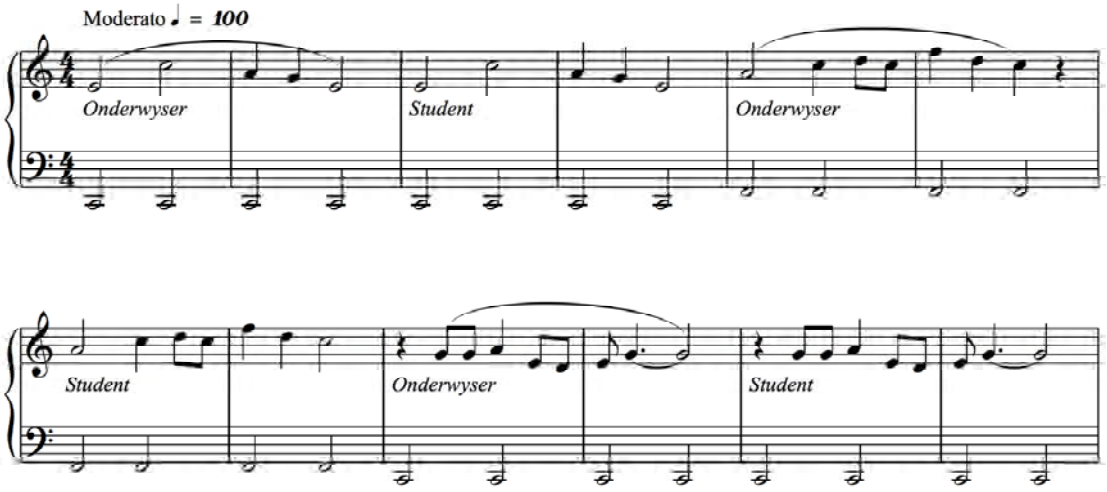


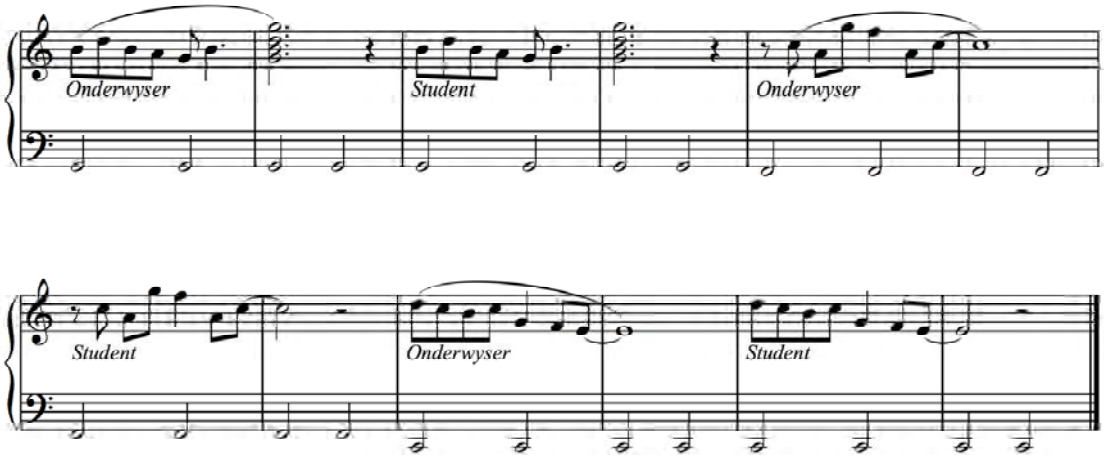


Die melodiese fragmente in die eerste oefening kan aanvanklik eenvoudig wees (soos in die voorafgaande voorbeeld) en later progressief moeiliker word. In bogenoemde oefening is dit duidelik dat daar geen verband tussen die verskillende fragmente is nie. Dit dwing die student om te luister na wat volg, omdat die motiewe nie voorspelbaar is of as vraag-en-antwoord voorkom nie. Daar word telkens 'n maat rus tussen die herhalende motiewe gegee om die student van meer voorbereidingstyd te voorsien.

Dit is belangrik vir die onderwyser om deurgaans die moeilikheidsgraad van elke oefening by die spesifieke behoeftes en vaardighede van 'n student aan te pas. Hier volg dieselfde oefening vir 'n meer gevorderde student:

Voorbeeld 324: Memoriseringsoefening 1b

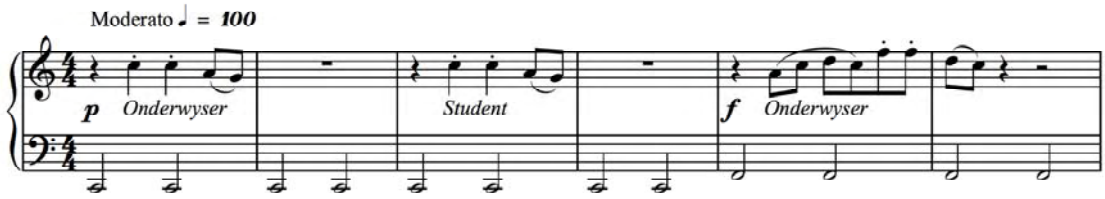


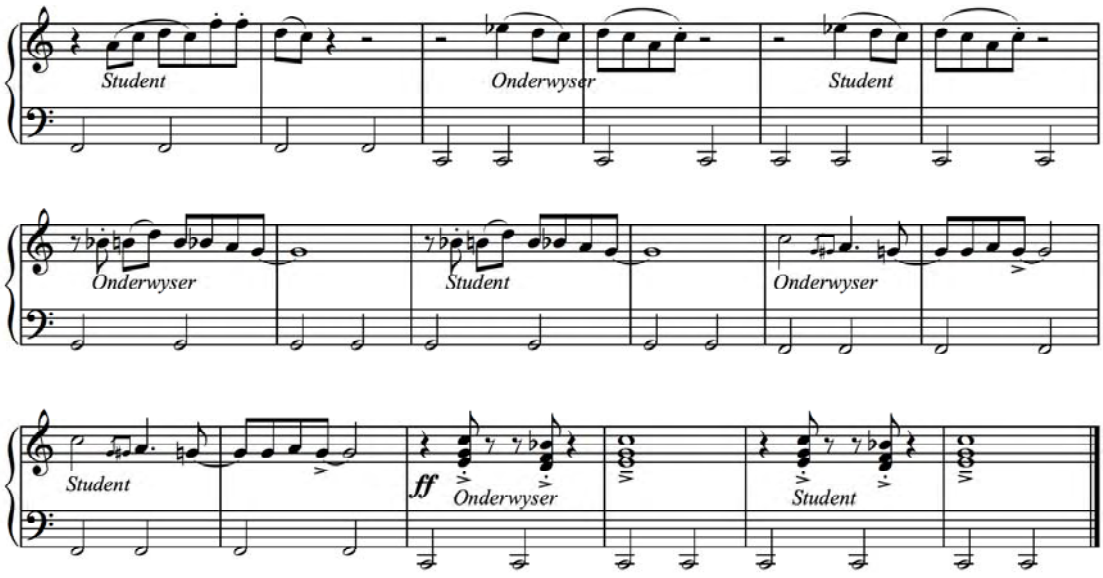


Met die tweede oefening kan die onderwyser musikale elemente soos artikulasie en dinamiek byvoeg indien die student die eerste oefening suksesvol kon uitvoer. Na gelang van die gevorderdheidsvlak van die student, kan daar versierings en akkoorde gebruik word.

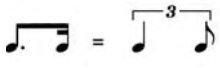
'n Beproefde oefening wat vir baie *jazz*-studente groot vreugde verskaf, is om "die onderwyser" te wees in die tweede probeerslag van sommige oefeninge. In die herhaling van memoriseringsoefening 2, kan die student gevra word om eerste aan die beurt te wees met die tweemaat-motiewe, waarna die onderwyser dit naboots. In hierdie soort oefeninge speel die student deurgaans die linkerhandbegeleiding. Dit sou wenslik wees om twee klaviere te hê vir hierdie oefeninge, maar dit kan ook suksesvol op een kavier gespeel word. Daar word van die student en onderwyser verwag om nie te kyk watter klawers in die fragmente gebruik word nie, maar slegs te luister.

Voorbeeld 325: Memoriseringsoefening 2



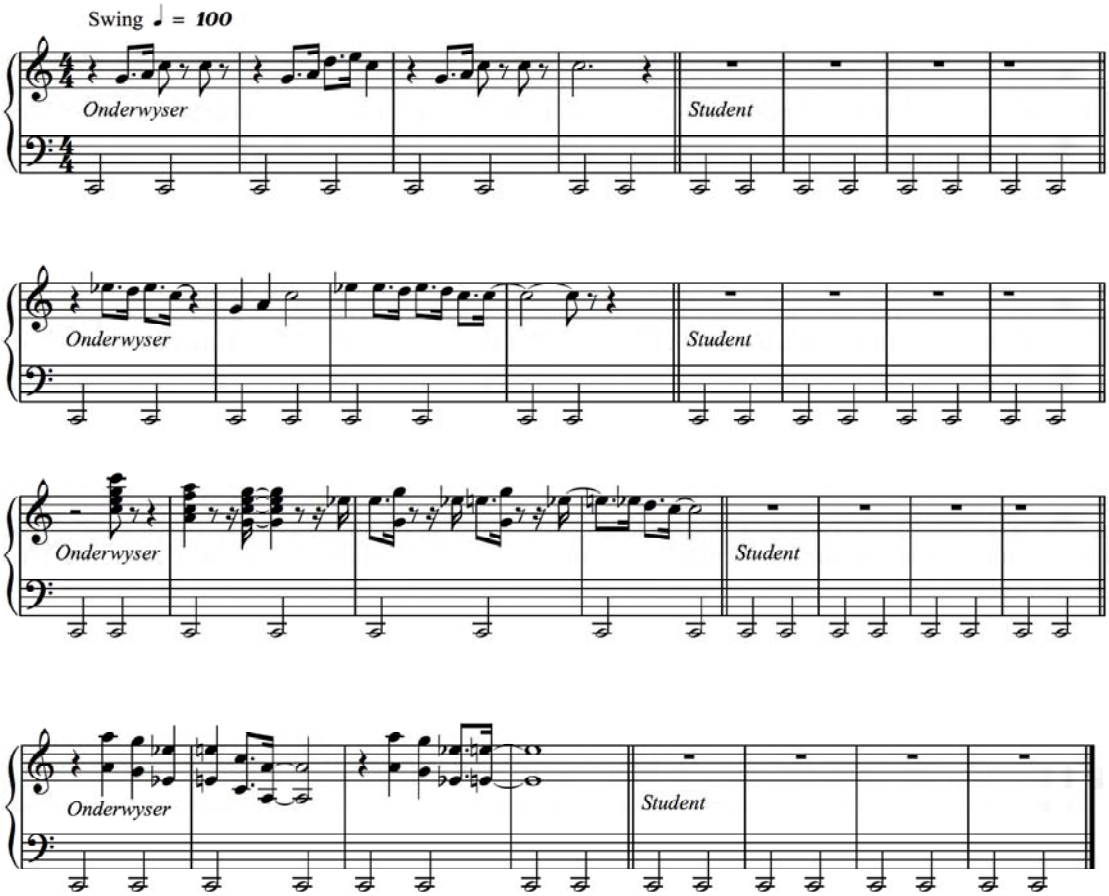


Nadat die memoriseringsoefeninge suksesvol met tweemaatfragmente voltooi is, kan viermaatfrases gebruik word om die student nog meer uit te daag. Daar moet derugaans op die ritmiese kwaliteit van die geïmproviseerde fragmente gelet word. Eenvoudige idees, wat korrek binne die metriese raamwerk van die musiek geplaas is, moet aangemoedig word, eerder as 'n "klomp note" wat musikaal niksseggend is.

Hier volg 'n voorbeeld van viermaatfrases. Dit is belangrik om die baslyn aan te pas en by een harmonie te bly wanneer die student die onderwyser naboots. Selfs al verander die harmonie in die oorspronklike komposisie, kan daar vir hierdie oefening op een harmonie gebly word om die viermaatoefening te vergemaklik. As die harmonie verander nadat 'n voorbeeld deur die onderwyser gespeel is, word die student gedwing om die fragmente te transponeer (vergelyk die baslyn in voorbeelde 325 en 326). Die student kan op een harmonie bly in die linkerhand. Om in halfnote te bly speel in die linkerhand terwyl daar nageboots word, stel deurgaans eise aan die koördinasie van die student. Die *swing*-aanduiding dui van hierdie punt af deurgaans op: 

.

Voorbeeld 326: Memoriseringsoefening 3

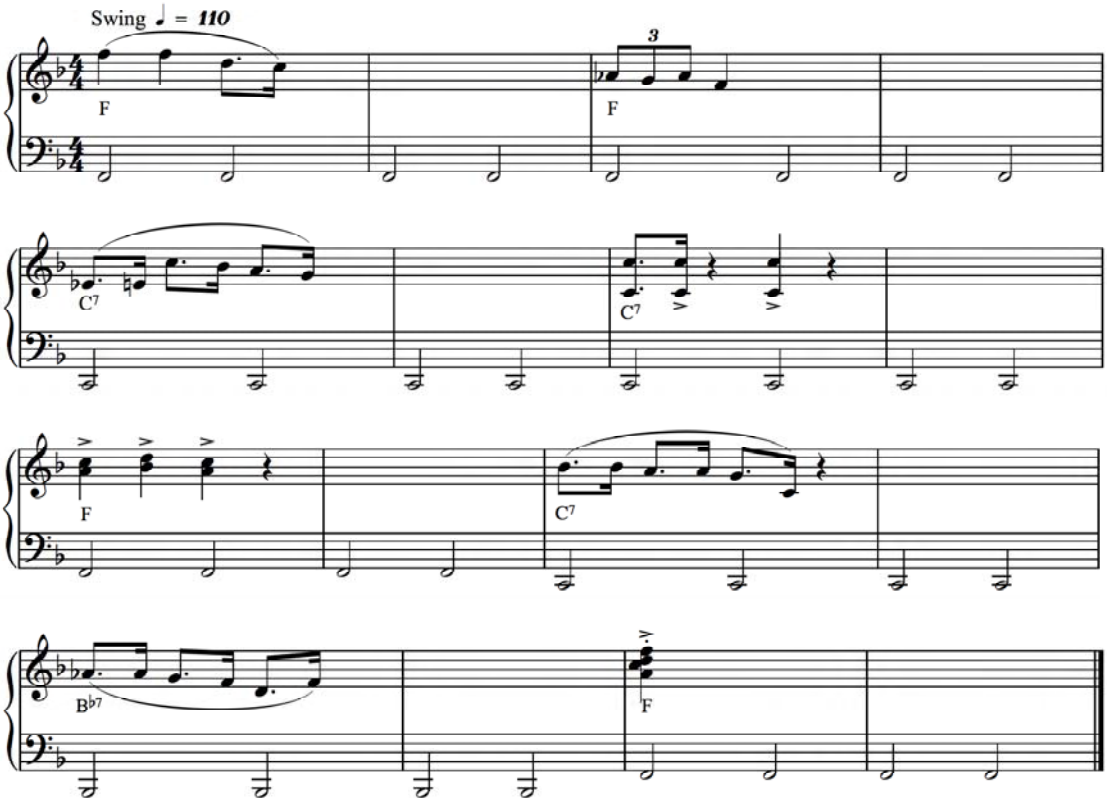


7.7.3 Fraseskepping

'n Student se vermoë om viermaatfrases te vorm, kan deur die volgende oefening gestimuleer word: 'n openingsmotief word verskaf, maar die student moet die frase voltooi. In hierdie stadium van die improvisasieproses, kan daar van 'n ander toonsoort gebruik gemaak word om te verseker dat die student in alle toonsoorte ewe gemaklik kan improviseer.

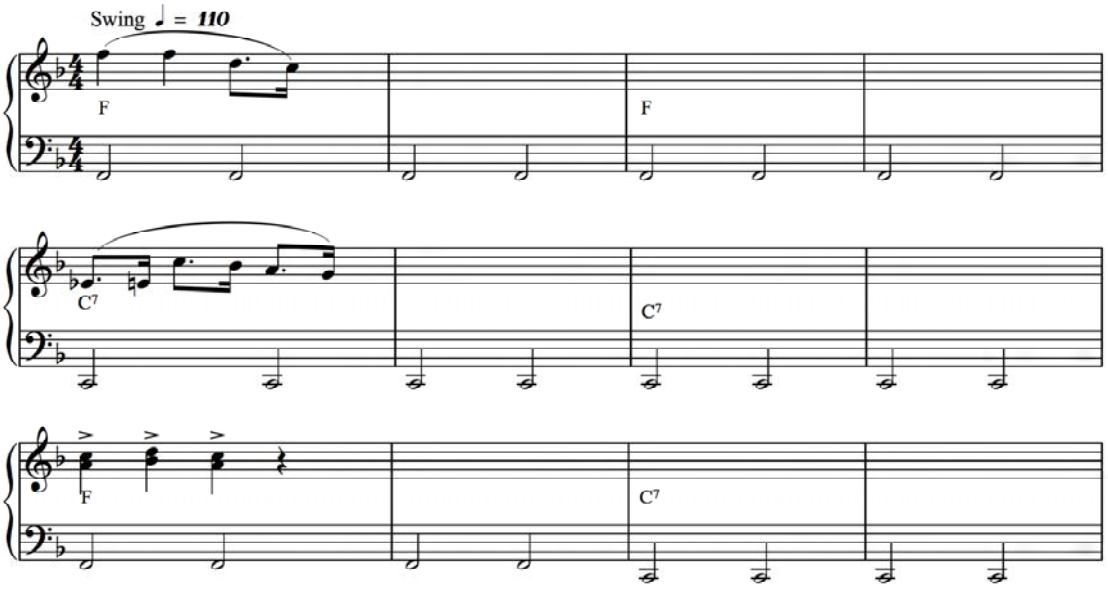
Voordat viermaatfrases geïmproviseer word, moet die student die volgende oefening doen waar fragmente van twee mate lank, voltooi moet word.

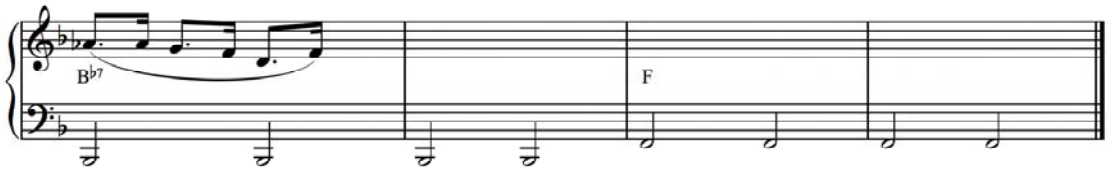
Voorbeeld 327: Fraseskepping: Oefening 1



Dieselfde oefening kan daarna gebruik word, maar die student moet nou telkens 'n viermaatfrase voltooi:

Voorbeeld 328: Fraseskepping: Oefening 2



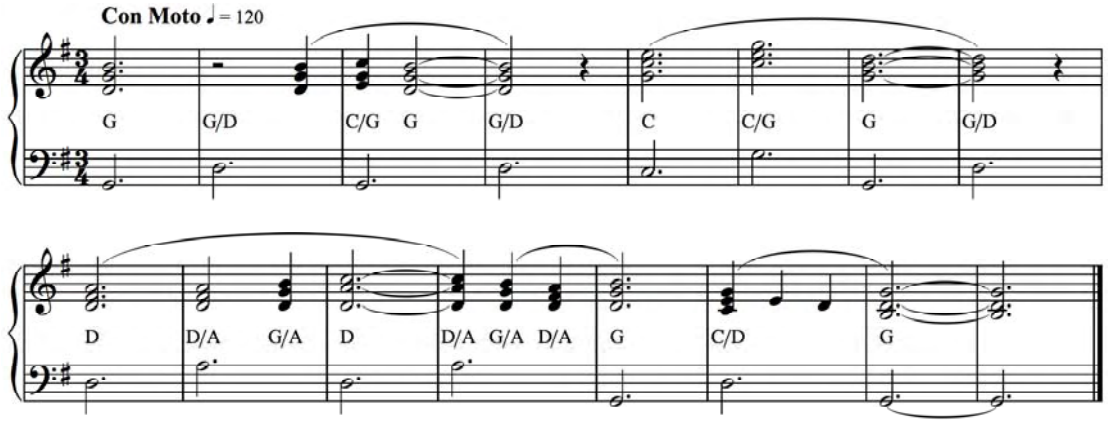


7.7.4 Akkoordspel

Om met blokakkoorde asook met enkelnote te improviseer, moet deurgaans ewe belangrik geag word, veral wanneer die student in toonsoorte improviseer wat nie so welbekend aan hom/haar is nie.

Hier volg 'n oefening wat eers deeglik deurgekyk moet word voordat dit gespeel word. Die student gebruik nou gepunteerde halfnote in die linkerhand, omdat daar in hierdie oefening in enkelvoudige drieslagmaat geïmproviseer word. Veelsydigheid binne verskillende toonsoorte en tydmaatsoorte moet deurgaans aangemoedig word.

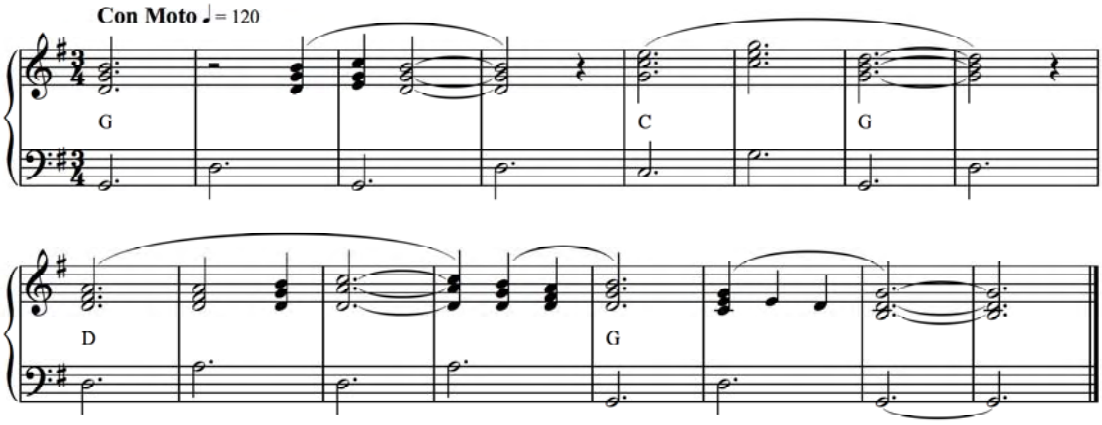
Voorbeeld 329: Akkoordspel: Oefening 1



In die voorafgaande oefening het die navorser telkens die omkerings van akkoorde met behulp van *slash*-notasie aangedui, soos G/D ensovoorts. Dit is egter ook moontlik om dieselfde voorbeeld te noteer en nie die omkerings aan te dui nie. As daar nie 'n akkoordsimbool aangedui is nie, bly dieselfde

harmonie geldig, selfs al verander die omkering. So 'n voorbeeld sien soos volg daar uit.

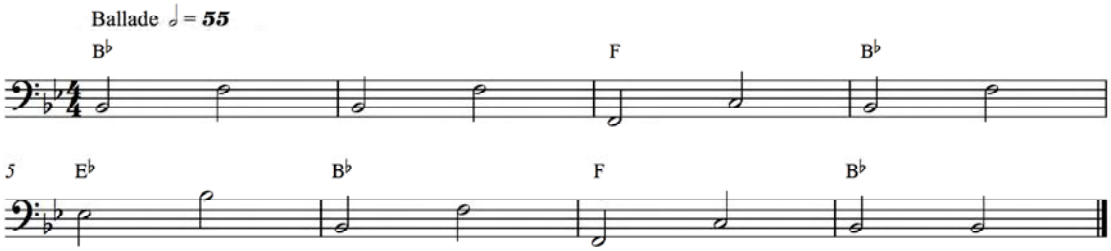
Voorbeeld 330: Akkoordspel: Oefening 2



Die improviseerder leer hier om die kwint of terts van 'n akkkoord in die bas vanselfsprekend as 'n omkering te sien, tensy 'n akkoordsimbool 'n verandering in die harmonie aandui. Dit is dus duidelik dat oefening 2 slegs ter wille van die realisering van die akkoordsimbole is. Die student mag steeds deurgangs- en wisselakkoorde gebruik.

Vervolgens moet die student 'n akkoordimprovisasie op die volgende harmonieë doen. Hier kan 'n *lead sheet/chord chart* met groot sukses gebruik word:

Voorbeeld 331: Akkoordspel: Oefening 3



In die akkoordspeloefeninge het die linkerhandbegeleiding verander van slegs die grondnoot van elke akkoord om nou die grondnoot en kwint van elk te gebruik. In *jazz*-omgangstaal word daar verwys na 'n stuk wat met 'n *two*

feel gespeel word. Die rede hoekom die musiek nie as 2/2 genoteer word nie is omdat die baslyn in 'n stuk met 'n *swing feel* (byvoorbeeld 'n *blues*), tydens die vertolking van die melodie in *two feel* gespeel word. Sodra die improvisasie begin, sal die kontrabasspeler 'n *walking bass* van kwartnote speel en die stuk 'n *four feel* gee. Die basspeler vertolk 'n belangrike rol in die realisering van die regte ritmiese *feel* oftewel *groove* in 'n stuk.

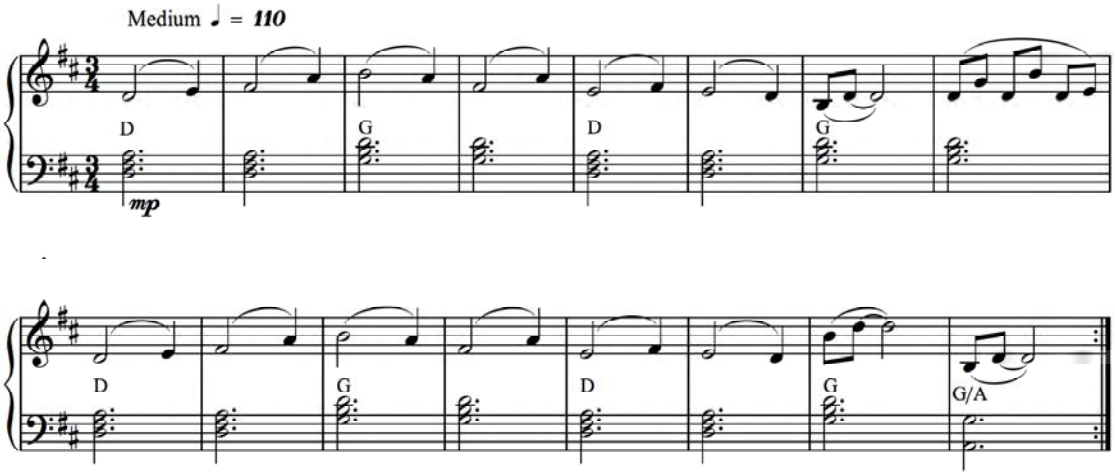
7.7.5 Begeleidingsfigure

Die twee basiese begeleidingsfigure wat 'n student moet ken om sy/haar eie begeleiding in die linkerhand te kan realiseer, is blokkakkoorde en gebroke akkoorde, oftewel desieme. Altwee hierdie begeleidingsfigure word in die oefeninge in hoofstuk 8 gebruik. Die oefeninge in hierdie hoofstuk dien slegs as 'n voorstudie. Vervolgens oefeninge om albei te illustreer.

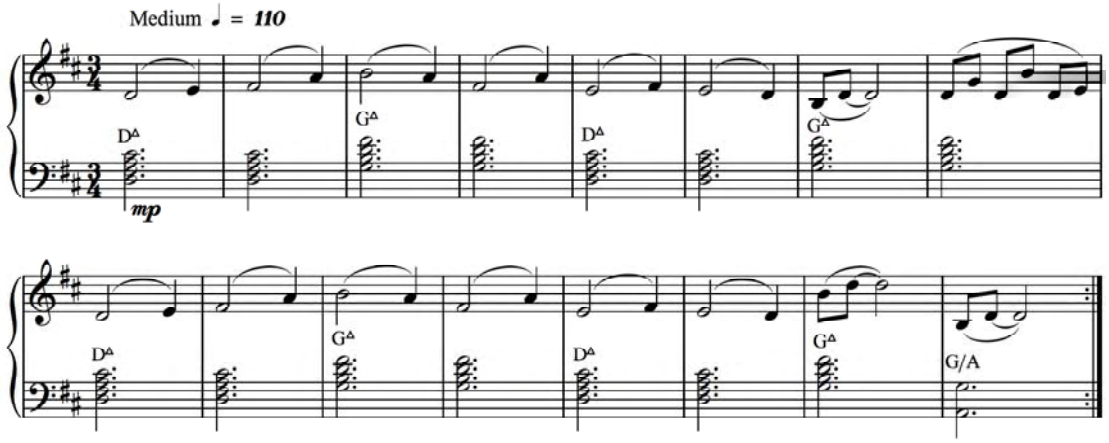
Vir hierdie oefening word die melodie van *Hebridean Song* uit *Microstyles IV* (Norton 1990:12) gebruik, maar met 'n nuwe begeleiding. Vir die begeleiding word die majeurdrieklank van elke akkoord gerealiseer.

Die klank van oefening 1a het nie dieselfde *jazz*-klank as oefening 1b nie. Die enigste verskil is die insluiting van majeur septiemakkoorde, in plaas van majeurdrieklanke. Die gebruik van 'n dominantsesklank in die laaste maat word deur middel van *slash*-notasie as G/A genoteer. Let daarop dat dit die G majeur drieklank op 'n A-basnoot is. Die akkoord word vereenvoudig tot slegs die tonika en septiem in die linkerhand. Hierdie *voicing* van 'n dominantakkoord kom algemeen in *jazz*-klavier voor.

Voorbeeld 332: Begeleidingsfigure: Akkoordspeloefening 1a

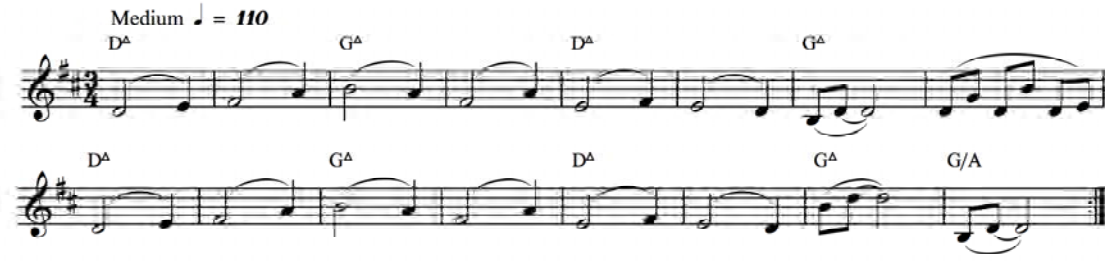


Voorbeeld 333: Begeleidingsfigure: Akkoordspeloefening 1b



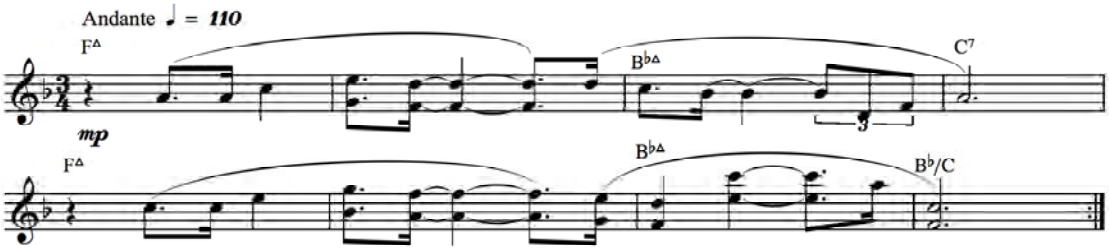
Nadat die student hierdie oefening korrek gerealiseer het, moet daar 'n visuele oefening gespeel word wat die geheue en die realisering van majeur septiemakkoorde toets. Die student herhaal presies wat in voorbeeld 333 gespeel is, maar lees van 'n *chord chart*.

Voorbeeld 334: Begeleidingsfigure: Akkoordspeloefening 1c



Die student moet hierna dieselfde blokakkoorde realiseer deur net van die volgende *chord chart* gebruik te maak. Die melodie van *Orchid Garden,* uit *Microstyles III* (Norton 1990:11), word gebruik. Die harmonieë is egter heelwat vereenvoudig om dit meer toeganklik te maak.

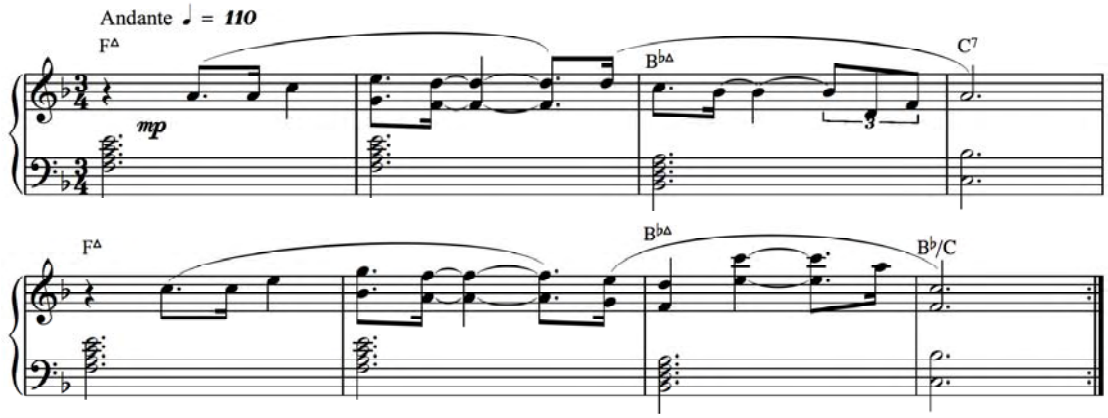
Voorbeeld 335: Begeleidingsfigure: Akkoordspeloefening 2



In die laaste akkoord van bogenoemde oefening is dit weereens in orde as die student slegs die tonika en septiem van daardie akkoord (C en Bb) in die linkerhand speel. Dieselfde *voicing* (akkoorduitleg) is ook geldig vir 'n dominantvierklank, wat in die maat 4 voorkom.

Hier volg 'n realisering van hoe die student in die vorige oefening sou kon speel:

Voorbeeld 336: Begeleidingsfigure: Akkoordspeloefening 2 (Realisering)

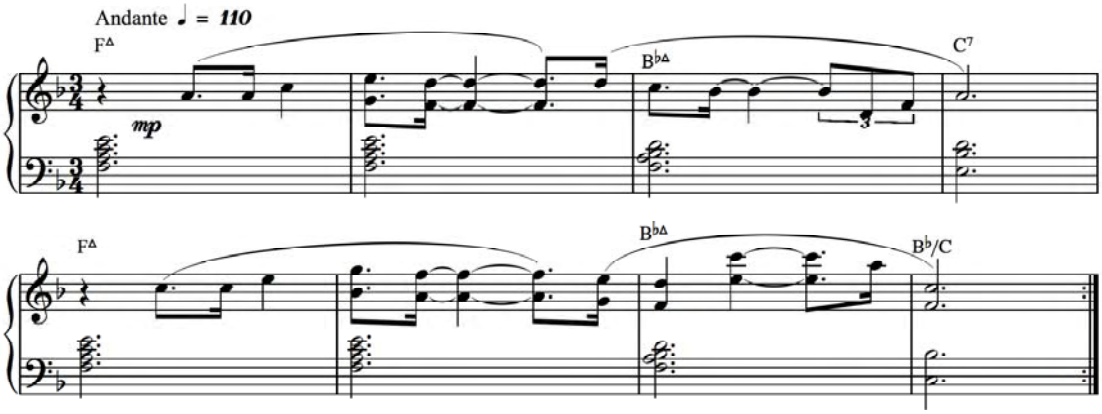


Nadat basiese blokakkoorde in grondposisie bemeester is, is dit belangrik om aan die student voor te stel om akkoorde in alle omkerings te bemeester.

Omkerings stel 'n student in staat om spronge in die linkerhand te beperk, of soms uit te skakel. 'n Duidelike voorbeeld hiervan kom voor in mate 2-3 (voorbeeld 336) waar die linkerhand van F majeur na Bb majeur skuif. Hierdie skuif kan vergemaklik word deur Bb majeur in tweede omkering te speel. Die F bly dus in die bas, wat die sprong uitskakel. Die C7-akkoord in maat 4 kan ook in omkering gespeel word. Die spesifieke omkering wat hier gebruik is, weerspieël dieselfde *rootless voicing*-tegniek as in Norton se *Chinese Walk* (III-6), *Misty-Eyed* (III-5) en *Without a Care* (IV-8). Hierdie soort herrangskikking van omkerings kom gereeld in *jazz* voor omdat daar altyd van die veronderstelling uitgegaan word dat die basspeler die grondnoot speel.

Dieselfde oefening kan gespeel word om hierdie basiese konsep te illustreer:

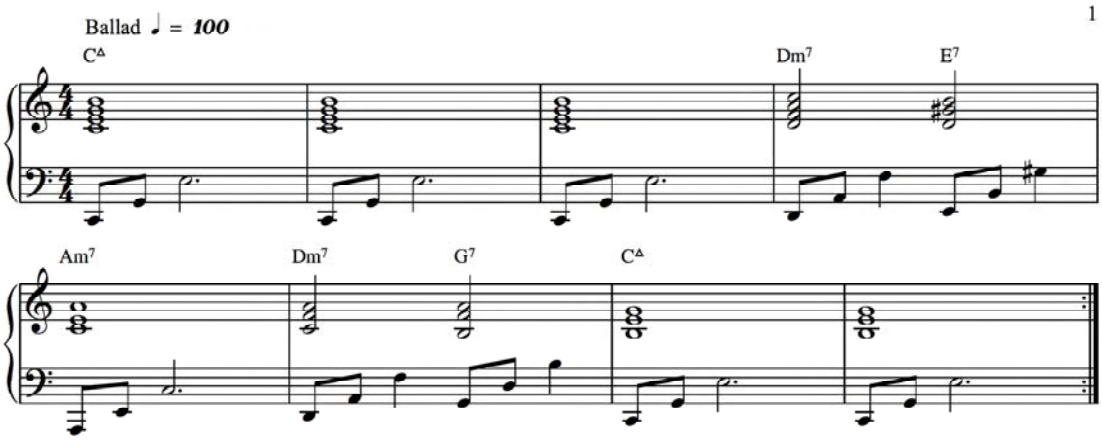
Voorbeeld 337: Begeleidingsfigure: Akkoordspeloefening 3



Die tweede en algemeenste begeleidingsfiguur wat veral in die vertolking van meer populêre ballades gebruik word, is die gebroke desiem. Die grondnoot, kwint en desiem van elke akkoord word gebruik. Met die weglating van die septiem in die linkerhand, verkry dit dadelik 'n *pop*-klank.

Om die gebruik van 'n desiem in die linkerhand te illustreer, word die melodie van *Misty Eyed* uit *Microstyles III* gebruik. As voorstudie word slegs blokakkoorde in die regterhand gebruik, saam met die desiembegeleiding in die linkerhand.

Voorbeeld 338: Begeleidingsfigure: Desiemoefening 1



Die gebruik van hierdie twee en ander tipes begeleidingsmateriaal vir die linkerhand word in Hoofstuk 8 bespreek.

7.8 Stappe tot Improvisasie

Vir al ses voorbeelde van improvisasie wat vervolgens bespreek gaan word, moet die volgende stappe gevolg word om 'n improvisasie (oftewel *solo)* te bou:

1. Skryf akkoordsimbole in die partituur van Norton se oorspronklike stuk.

2. Speel Norton se begeleiding in die linkerhand deur, totdat die akkoordsimbole en linkerhand as 'n eenheid gesien word.

3. Speel blokakkoorde met die regterhand, saam met die gegewe linkerhandbegeleiding, om elke akkoordsimbool te realiseer.

4. Speel blokkakoorde in omkerings op elke akkoord.

5. Speel *arpeggio's* en/of gebroke akkoorde op elke akkoord.

6. Speel toonlere op elke akkoord.

7. Speel toonlere en *arpeggio's* om die beurt.

8. Skep 'n kort fragment op die eerste akkoord wat na die ander verskillende akkoorde getransponeer kan word. Daar moet heelwat rustekens gebruik word, en daarom is 'n kort motief wenslik.

9. Die voorafgaande stap vereis van die student om vraag-en-antwoord-motiewe te skep. Daar moet dus 'n antwoord bygevoeg word na die kort motief uit die vorige stap.

10. Hierdie stap vereis van die student om die motiewe geskep in die vorige stap in hierdie volgorde te gebruik: vraag-vraag-antwoord, waarna een maat rus volg. Dit vorm 'n viermaatfrase, maar gee ook die student tyd om die volgende frase voor te berei.

11. Hier volg die student dieselfde driemaat-idee as in stap 10, maar probeer telkens 'n nuwe vraag-en-antwoord-motief skep.

12. Ter afsluiting volg 'n vrye improvisasie wat die student in staat stel om sy/haar kreatiewe vermoëns vrye teuels te gee. Dit is belangrik om die student vrylik te laat speel om die sensasie van vrye improvisasie op die gegewe baslyn te ervaar.

7.8.1 Styl-improvisasies

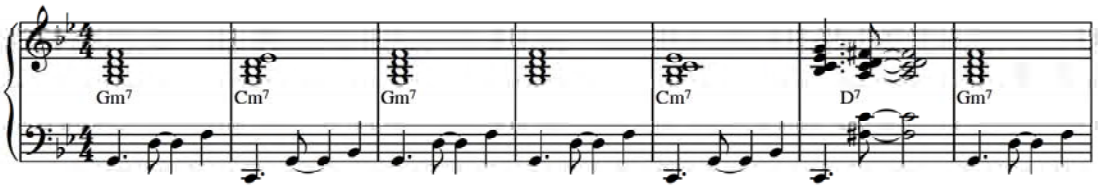
In stylimprovisasie is die betrokke styleienskappe die grootste oorwegende faktor tydens die skep van melodiese materiaal, omdat 'n kennis van die styl en die oorspronklike materiaal van Norton as riglyn moet dien. Daar moenie geskroom word om heeltemal van die oorspronklike melodie weg te beweeg nie.

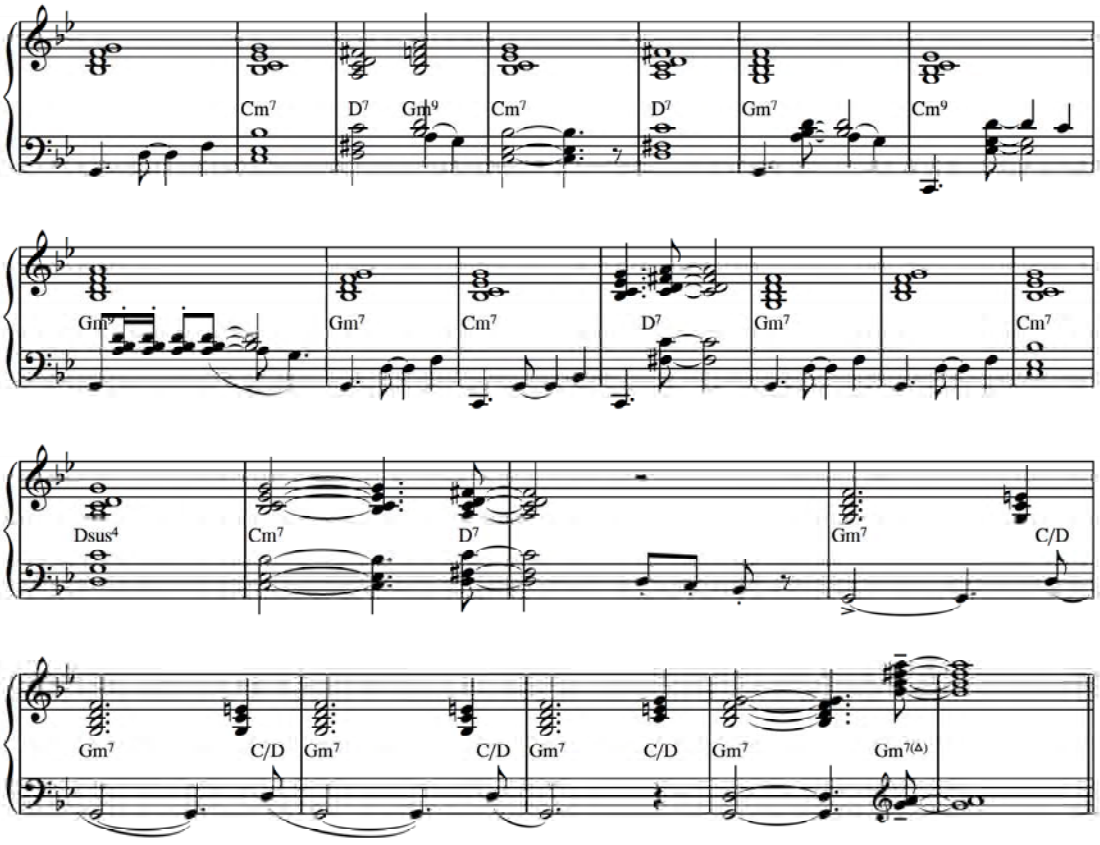
Improvisasie begin en eindig gewoonlik met die oorspronklike melodie en daarom word Norton se oorspronklike komposisie telkens voor en na die improvisasie gespeel. Daar is in die bespreking van improvisasie in Hoofstukke 4-6 sommige voorstelle gemaak vir die aaneenskakeling van die oorspronklike komposisie na die improvisasie of andersom. Dit is moontlik om die einde van die oorspronklike komposisie ietwat aan te pas ter wille van 'n goeie aaneenskakeling met die improvisasie.

IV-2 *Beguine*

Nadat stappe 1 en 2 uit Hoofstuk 7.8 gevolg is, sal die speel van blokakkoorde in die regterhand (stap 3) soos volg lyk:

Voorbeeld 339: Akkoordrealisering (Stap 3)





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

In mate 25-27 klink die C/D-akkoord op die laatste agste van die maat. Hierdie akkoorde wissel baie vinnig, en om dit langer te laat klink, word die die C-akkoord in die regterhand geantisipeer en reeds op die vierde polsslag gespeel.

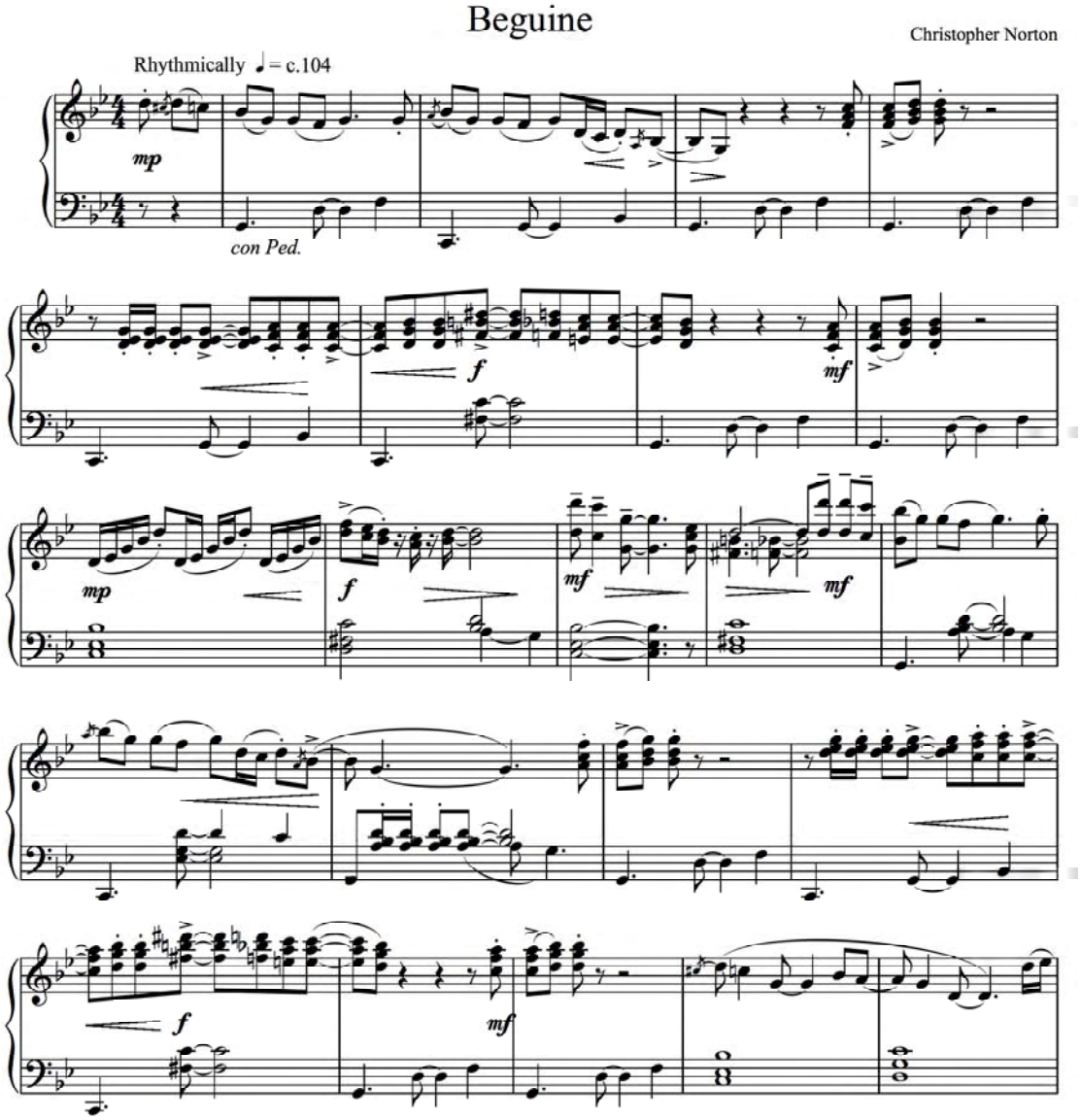
Nadat hierdie akoorde suksesvol gerealiseer is, kan die student die struktuur van die stuk vasstel deur die improvisasie-seksie by te voeg nadat die oorspronklike een keer deurgespeel is. Norton se oorspronklike komposisie word eers gespeel, waarna die herhaling met akkoorde in die regterhand gespeel word, maar met die oorspronklike begeleiding. Dit word gevolg deur nog ’n herhaling van Norton se oorspronklike komposisie. Die student verstaan hierna die struktuur van enige *jazz*-uitvoering.

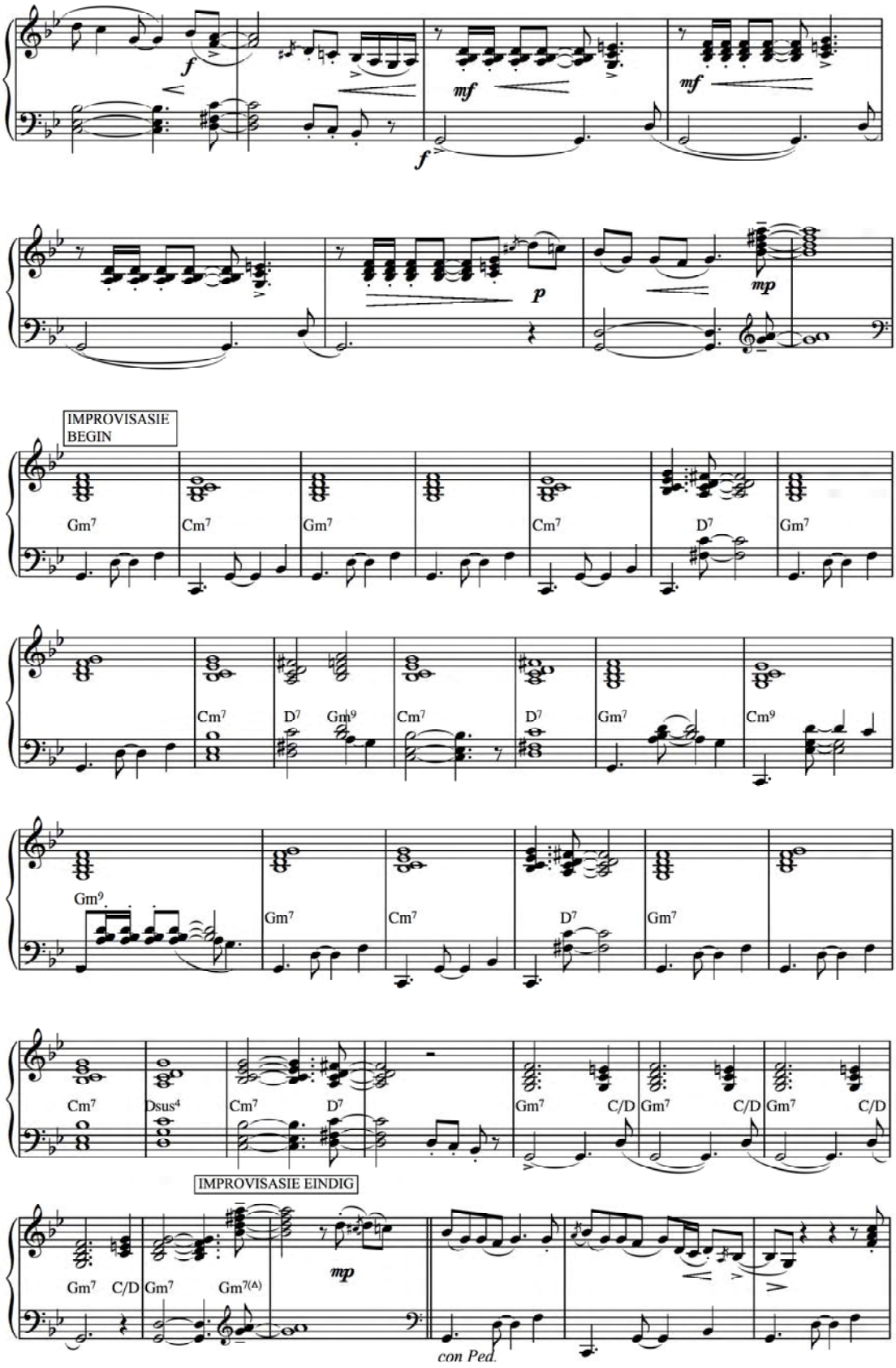
Hierdie oefening, waar die oorspronklike komposisie gespeel word, gevolg deur die blokakkoorde (wat as die improvisasie dien), stel die student vir die

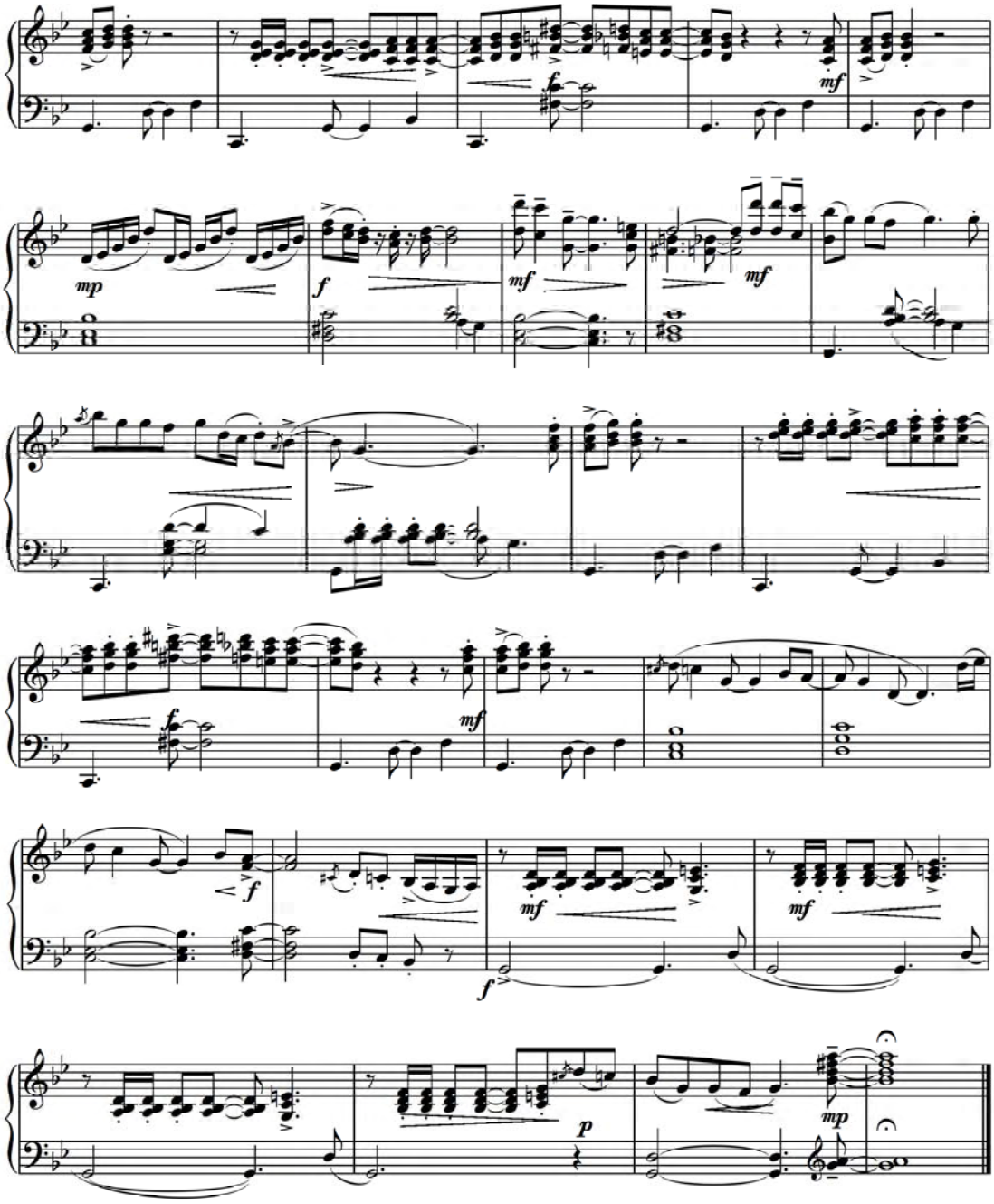
eerste keer bekend aan die wisseling in die gedagtegang tussen wanneer daar gelees word, en wanneer daar geïmproviseer word.

Vervolgens ’n voorbeeld van die struktuur, waar die oorspronklike twee keer gespeel word, met blokakkoorde as improvisasie. Die inhoud van die improvisasie-seksie word hierna verander deur middel van oefeninge wat in stappe 4-12 met oefeninge verduidelik word.

Voorbeeld 340: Volledige stuk met improvisasie (akkoordrealisering)



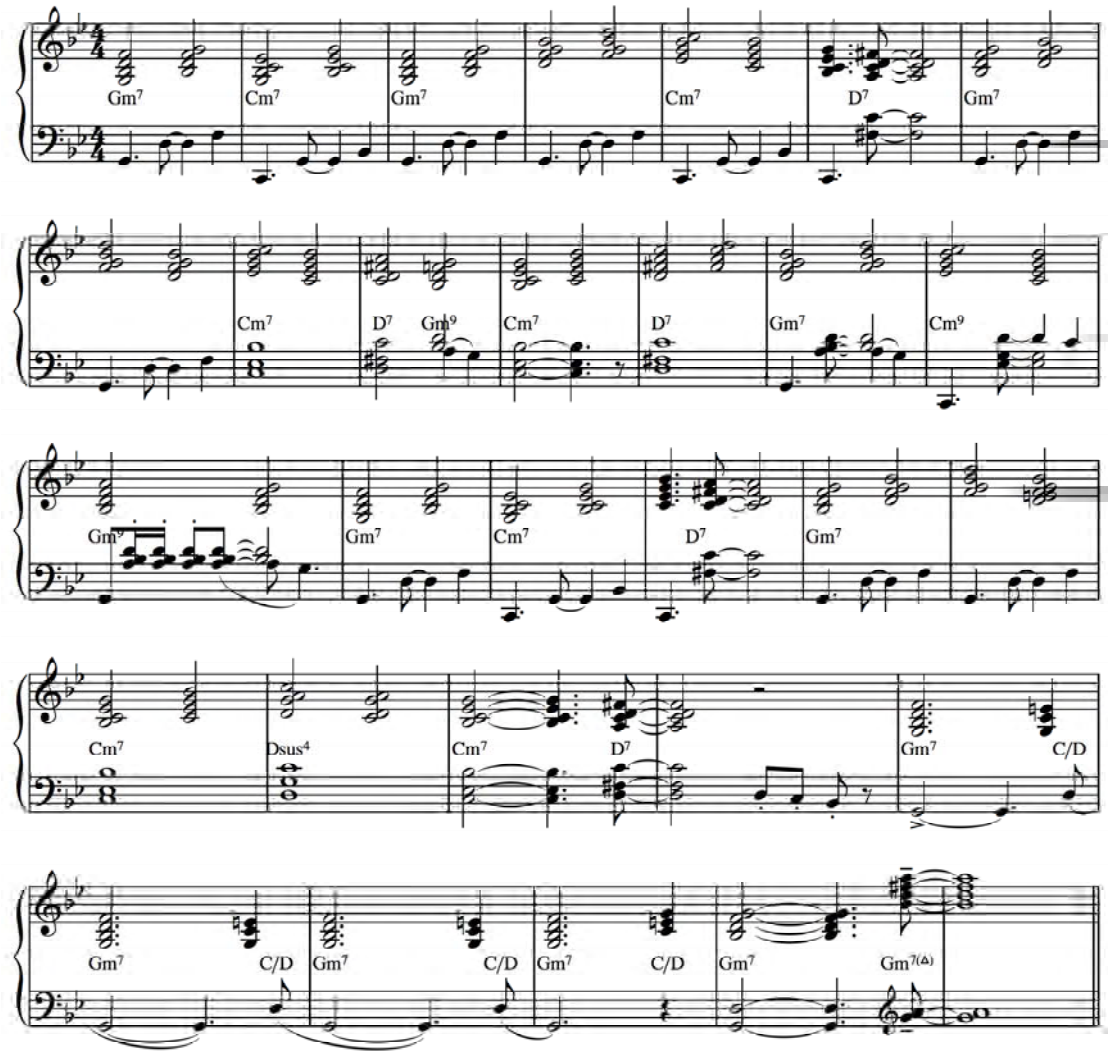

f
mf
f
mf
p
mp
IMPROVISASIE BEGIN
Gm7
Cm7
Gm7
Cm7
D7
Gm7
Cm7
D7
Gm9
Cm7
D7
Gm7
Cm9
Gm9
Gm7
Cm7
D7
Gm7
Cm7
Dsus4
Cm7
D7
Gm7
C/D
Gm7
C/D
Gm7
C/D
IMPROVISASIE EINDIG
Gm7
C/D
Gm7
Gm7(A)
mp
con Ped.



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV,* p.2-3)

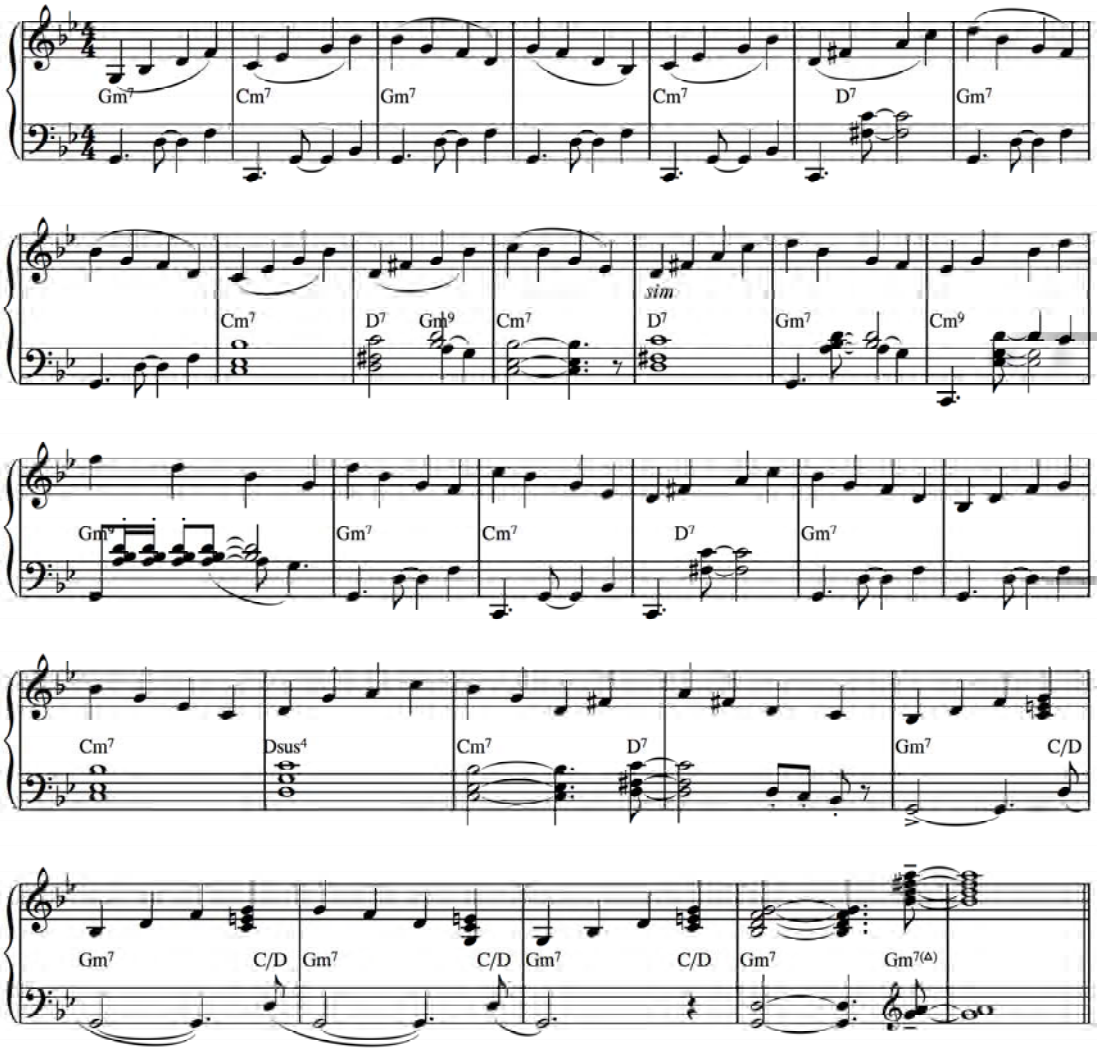
Blokakkoorde in omkering word vervolgens gespeel waar daar op elke maat of halfmaat na 'n ander omkering van die akkoord gewissel word. Daar kan saam met die ritmes van die baslyn gespeel word, indien so verkies. Dit is belangrik dat die student eers die oefening in voorbeeld 340 speel om die grondposisie van elke akkoord te verken, voordat omkerings aangedurf word.

Voorbeeld 341: Akkoordrealisering met omkerings (Stap 4)



Omkerings van die akkoorde word deur die speel van *arpeggio's* en gebroke akkoorde gevolg. *Arpeggio's* begweeg opgaande of afgaande oor een of meer oktawe, maar 'n gebroke akkoord kan ten enige tyd van rigting verander of in enige volgorde binne die akkoordnote voorkom. Verskillende uitvoeringsmoontlikhede wat die volgorde van note en omkerings insluit, moet deur die onderwyser gedemonstreer word. Die draaipunt en omvang van die *arpeggio* is die keuse van die student en onderwyser.

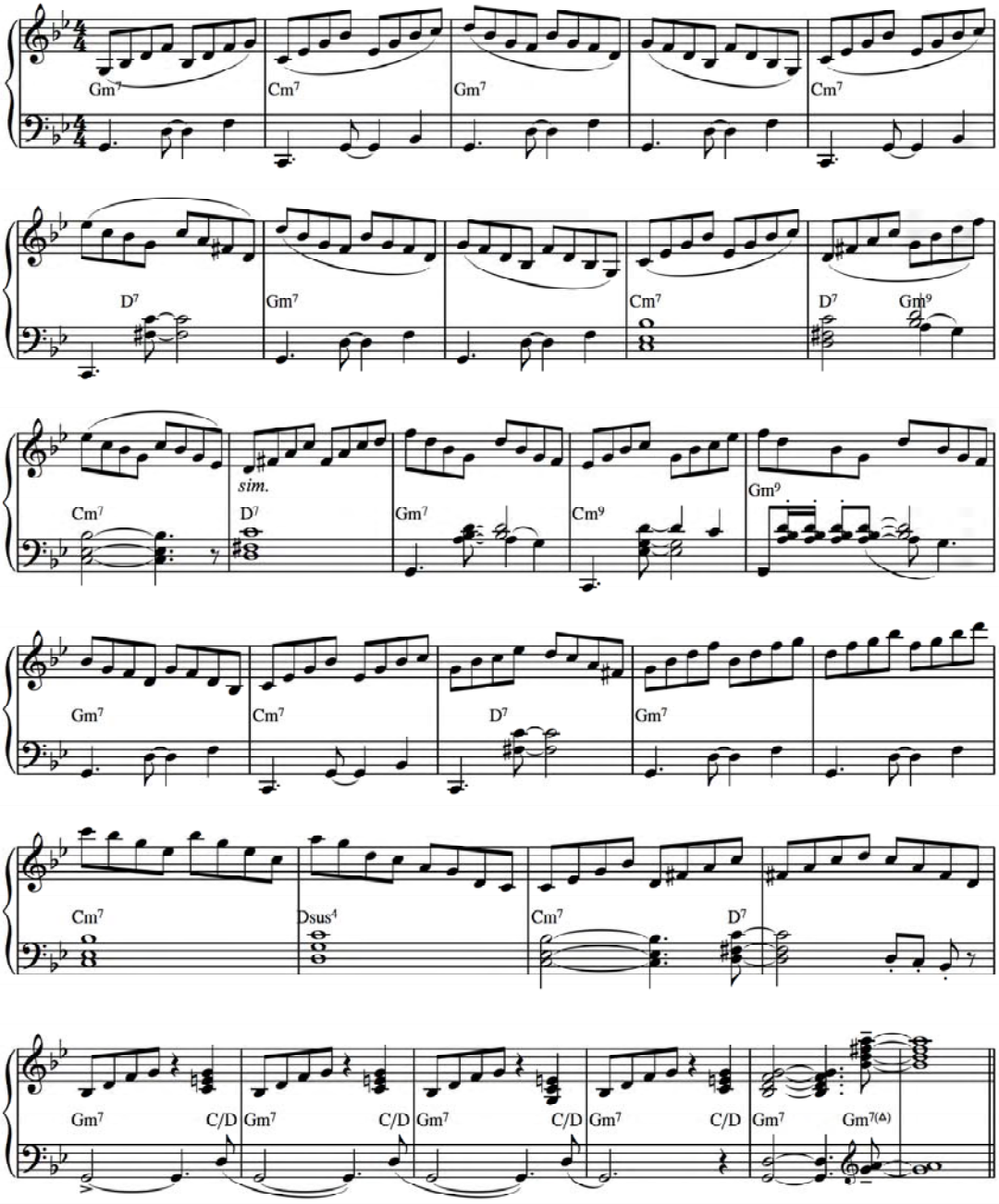
Voorbeeld 342: Realisering van *arpeggio's* (Stap 5a)



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV,* p.2-3)

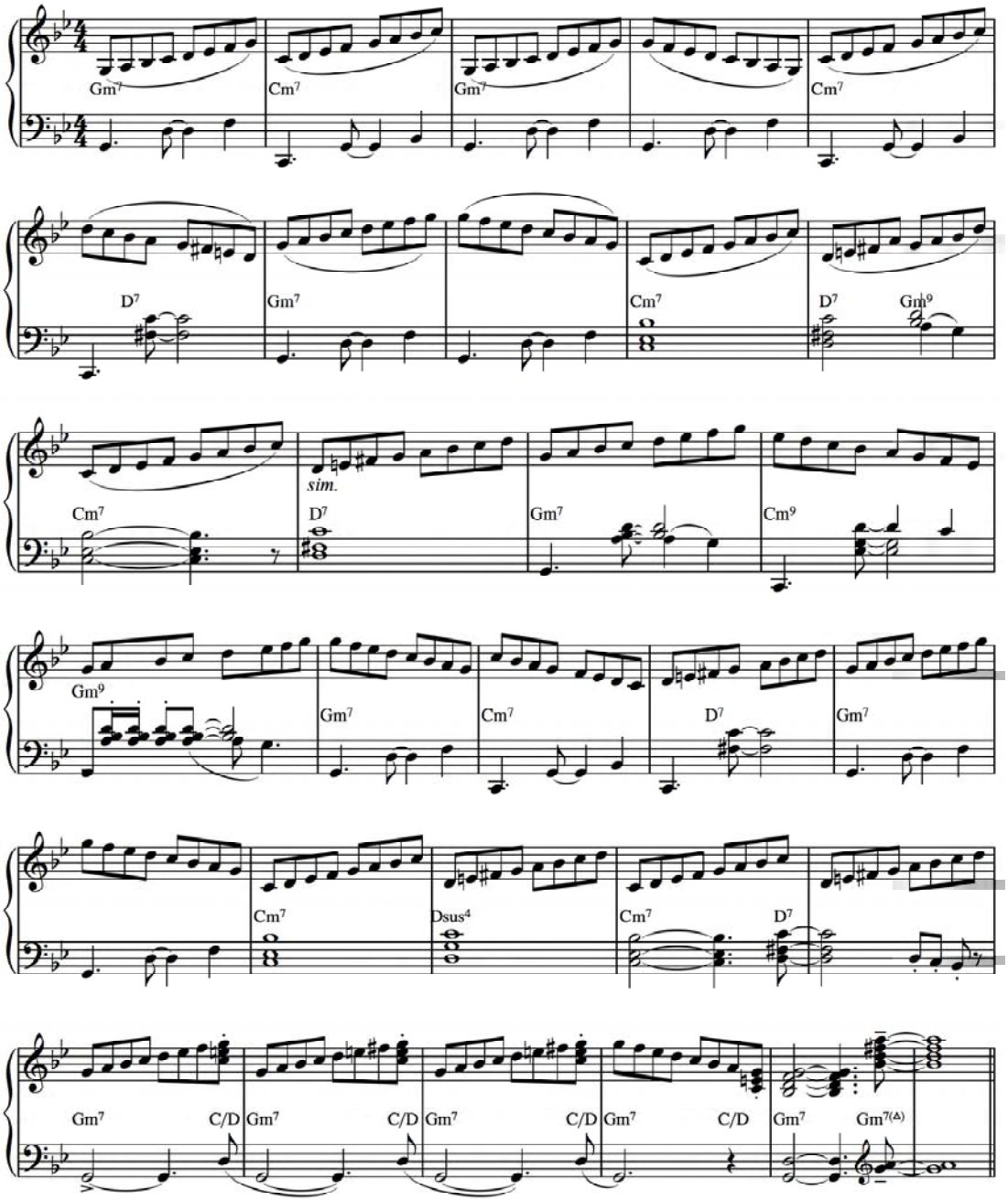
Vervolgens 'n voorbeeld van 'n improvisasie waar agstenootpatrone gebruik word. Dit is belangrik om by te voeg dat die noon in sommige van die gebroke akkoorde met die oktaaf vervang word omdat daar te veel verwarring ontstaan wanneer uitbreidings van akkoorde in basiese akkoordoefeninge inkorporeer word. Die noon kan egter bygevoeg word as die student die funksie daarvan verstaan en kan realiseer sonder om 'n fout te begaan.

Voorbeeld 343: Realisering van *arpeggio's* en gebroke akoorde (Stap 5b)



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV,* p.2-3)

Voorbeeld 344: Toonleerrealisering (Stap 6)



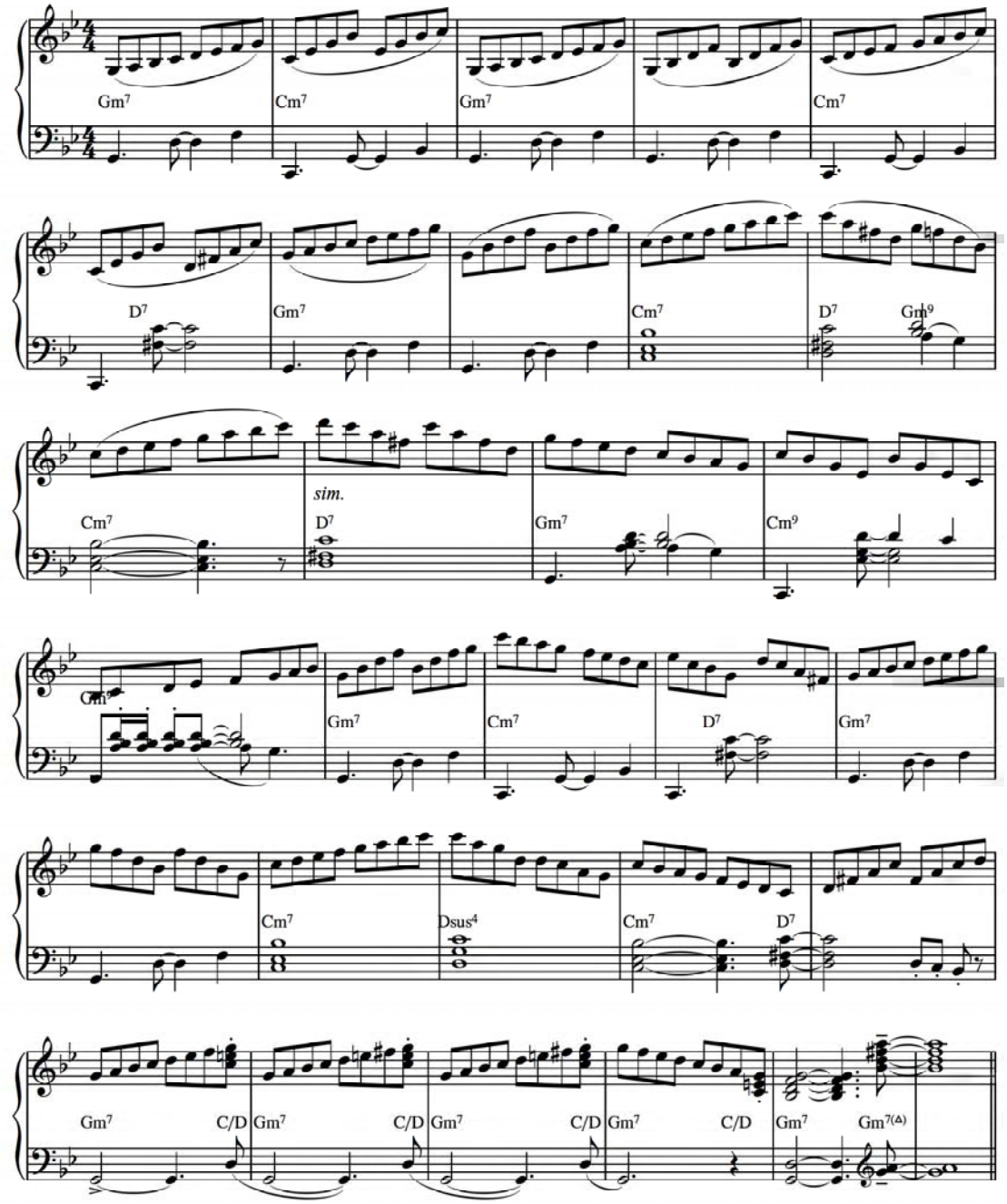
(Uit: C. Norton, *Microstyles IV,* p.2-3)

In die gevalle waar die harmoniese ritme in halfnote beweeg, word slegs sommige note uit die toonleer gebruik (sien maat 10 in voorbeeld 362). Hier word slegs die grondnoot, sekunde, terts en kwint gebruik.

Die volgende stap is om *arpeggio's* en toonlere in kombinasie aan te wend. Dit kan om die beurt in elke maat of in elke tweede maat aangewend word.

Hoe meer die student se vermoë ontwikkel om die buitenste registers te speel, hoe meer kan daar net opgaande, of afgaande motiewe gebruik word.

Voorbeeld 345: Toonlere en *arpeggio's* in kombinasie (Stap 7)



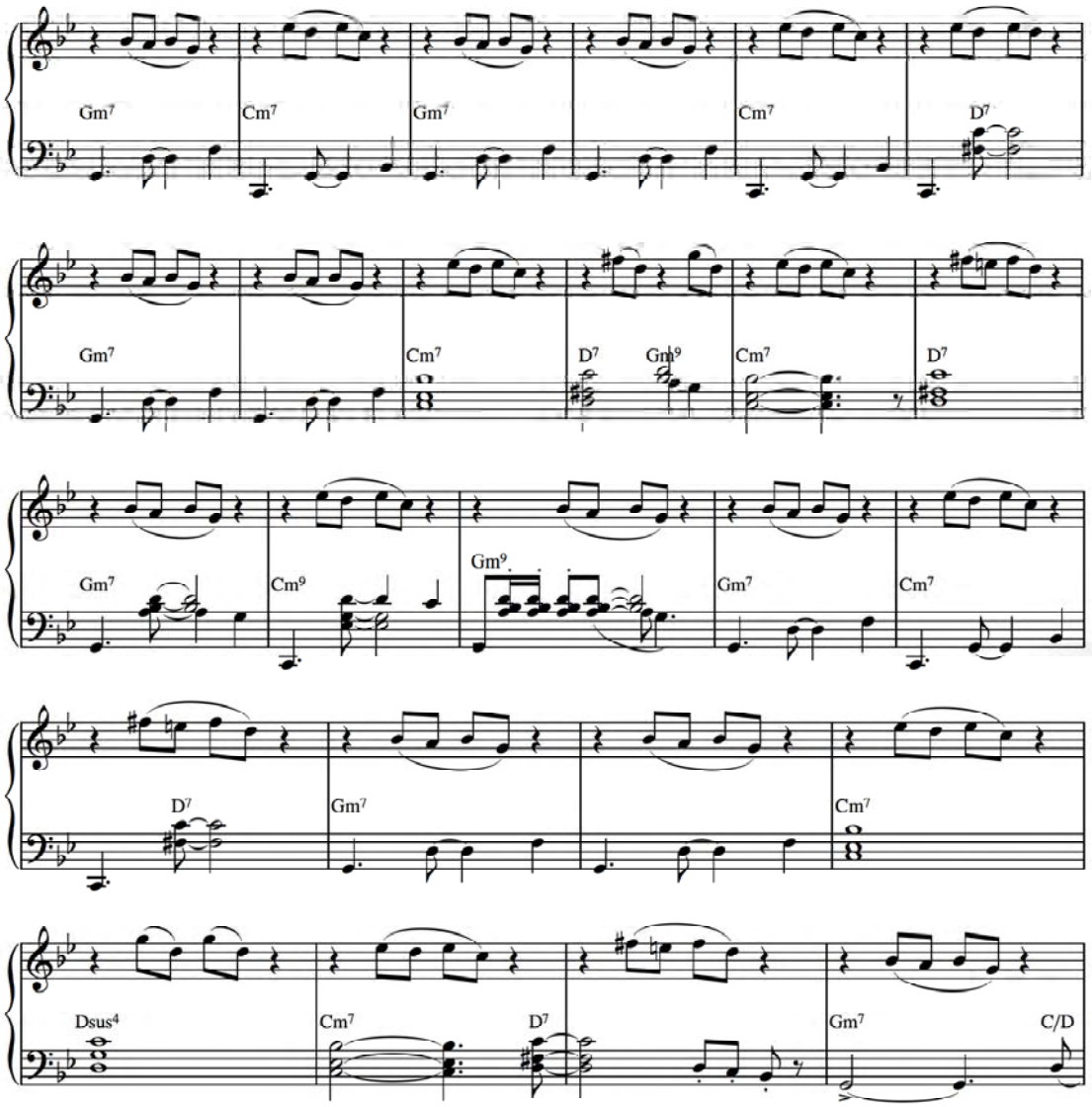
(Uit: C. Norton, *Microstyles IV,* p.2-3)

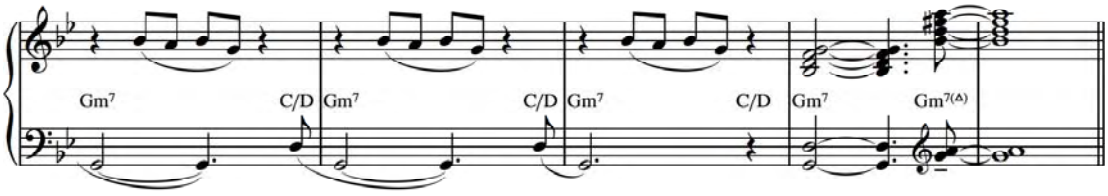
Wanneer gewissel word tussen *arpeggio's* en toonlere, moet daar na die laaste noot van elke toonleer of *arpeggio* 'n beginnoot gekies word wat die kleinste sprong noodsaak. Dit noop die pianis om in die nuwe *arpeggio* of

toonleer op enige noot te kan begin en so spronge van een grondnoot na ’n ander uit te skakel.

Stap 8 gebruik korter motiewe, wat steeds op toonlere en/of *arpeggio’s* gebaseer is. Hier moet die student poog om die gevoel van kort fragmente wat ’n frase vorm, te skep. Die navorser stel voor dat die student met ’n enkele kort motief begin en dit dan sekwensiëel na die verskillende akkoorde verskuif.

Voorbeeld 346: Kort motief op elke akkoord (Stap 8)

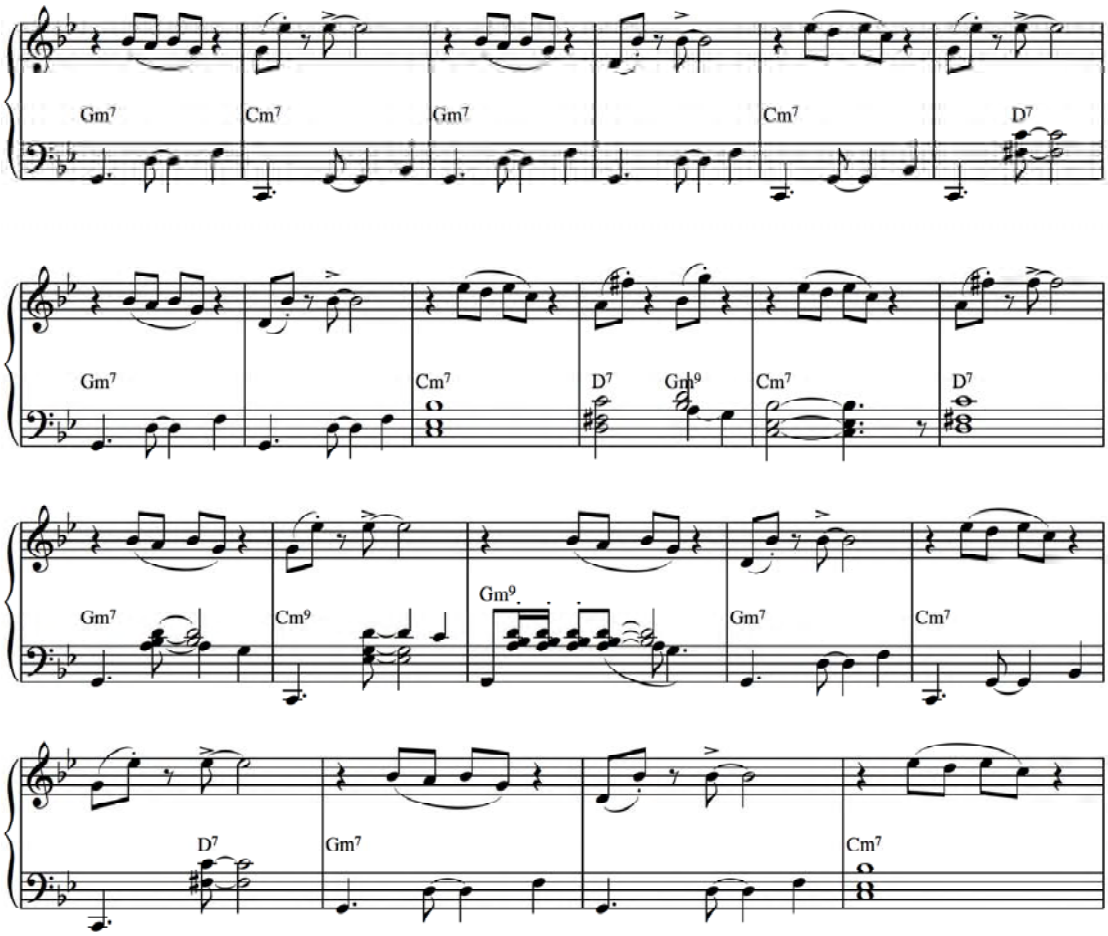


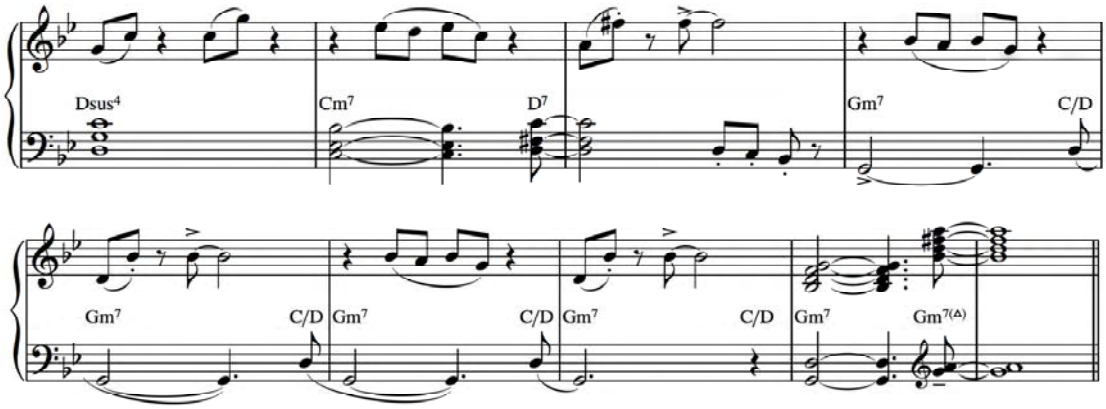


(Uit: C. Norton, *Microstyles IV,* p.2-3)

Dit is die begin van ware improvisasie omdat die student vir die eerste keer stilte (wat deel van die musiek is) ervaar. Hierdie eenvoudige motief is maklik om as sekwens in ander toonsoorte te gebruik en kan nog meer geartikuleerd klink as aksente gebruik word. Die student moet probeer om 'n tweede motief te improviseer, om 'n vraag-en-antwoord te bewerkstellig.

Voorbeeld 347: Vraag-en-antwoord (Stap 9)





(Uit: C. Norton, *Microstyles IV,* p.2-3)

Op hierdie punt sou dit goed wees om die student te vra om Norton se oorspronklike komposisie te speel, met die vraag-en-antwoord-improvisasie as *solo.* Die geheelbeeld van die stuk, met hierdie improvisasie as deel daarvan, sal die selfvertroue van ’n student verhoog, omdat dit deur middel van sy/haar eie idees nou ’n heelwat langer komposisie gevorm het.

Stap 9 gebruik dieselfde vraag-en-antwoord-fragmente om ’n viermaatfrase te vorm. Die formaat van elke viermaatfrase is soos volg:

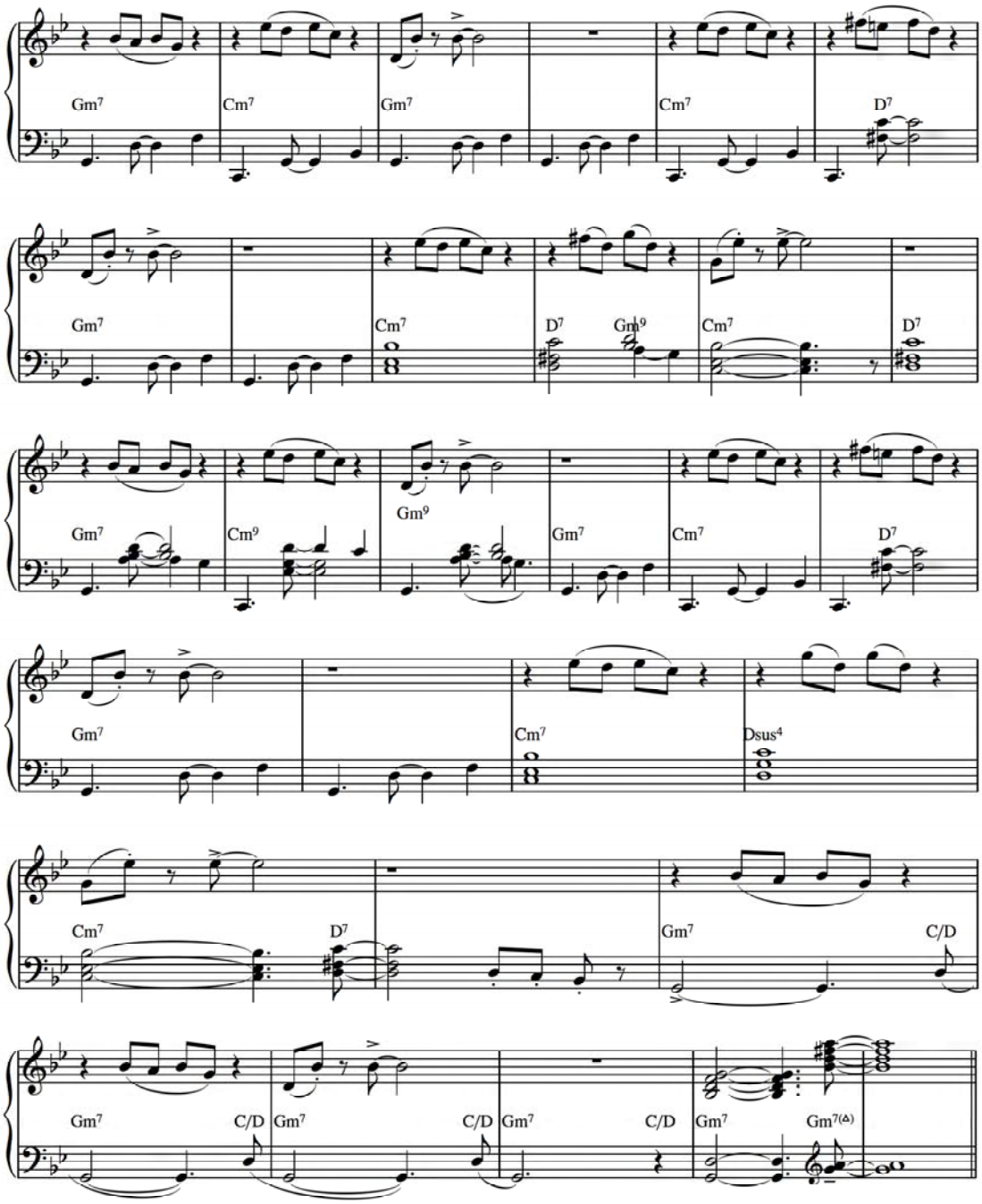
Maat 1: Vraag

Maat 2: Vraag

Maat 3: Antwoord

Maat 4 Rus

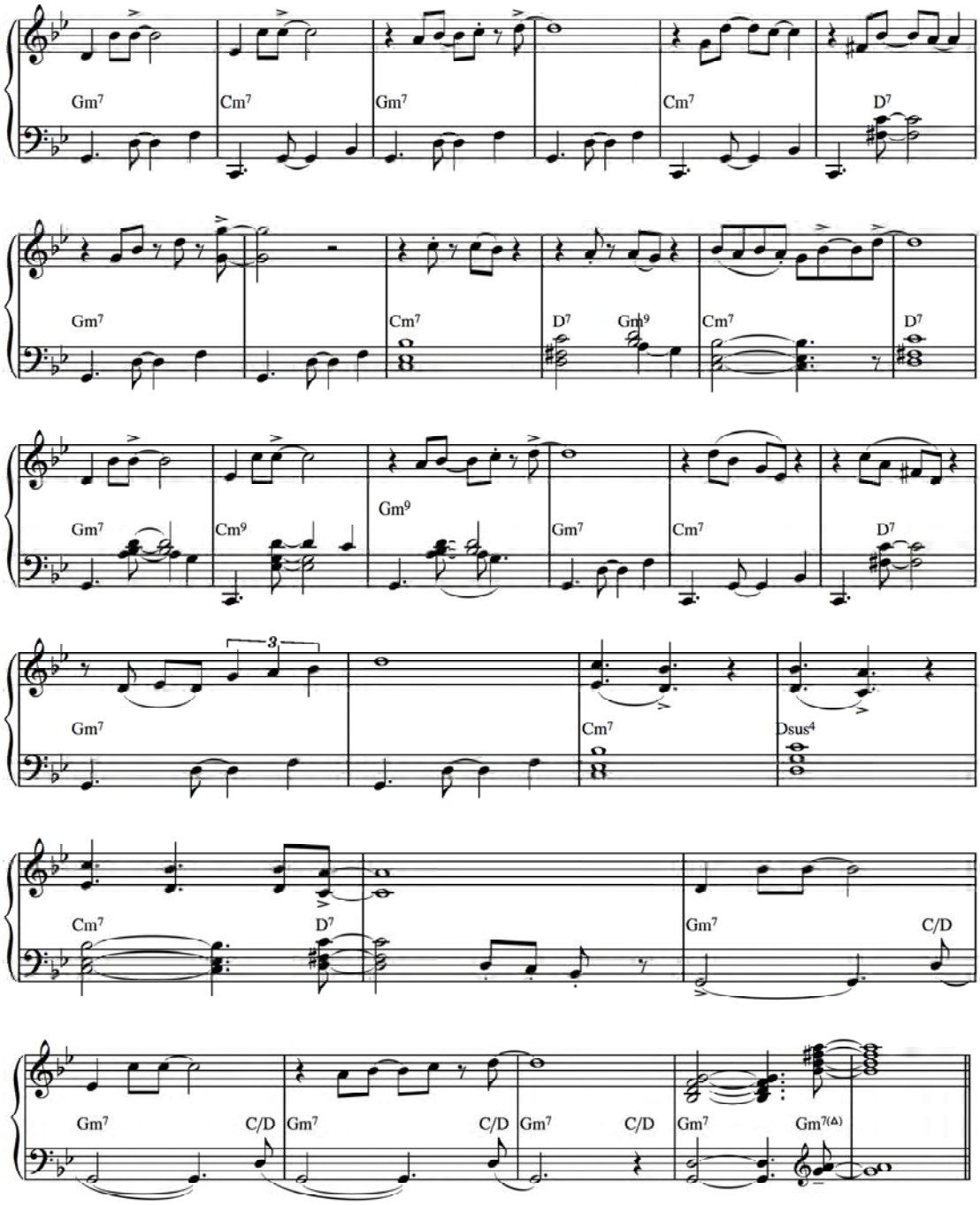
Voorbeeld 348: Viermaatfrases (Stap 10)



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV,* p.2-3)

Die laaste stap (stap 10) vereis dat die student met dieselfde metode van viermaatfrasevorming voortgaan soos in die laaste voorbeeld, maar om telkens nuwe vraag-en-antwoord-motiewe te improviseer. Van die vraag-en-antwoord-motiewe wat aan die begin van die improvisasie gebruik is, kan later weer herhaal word.

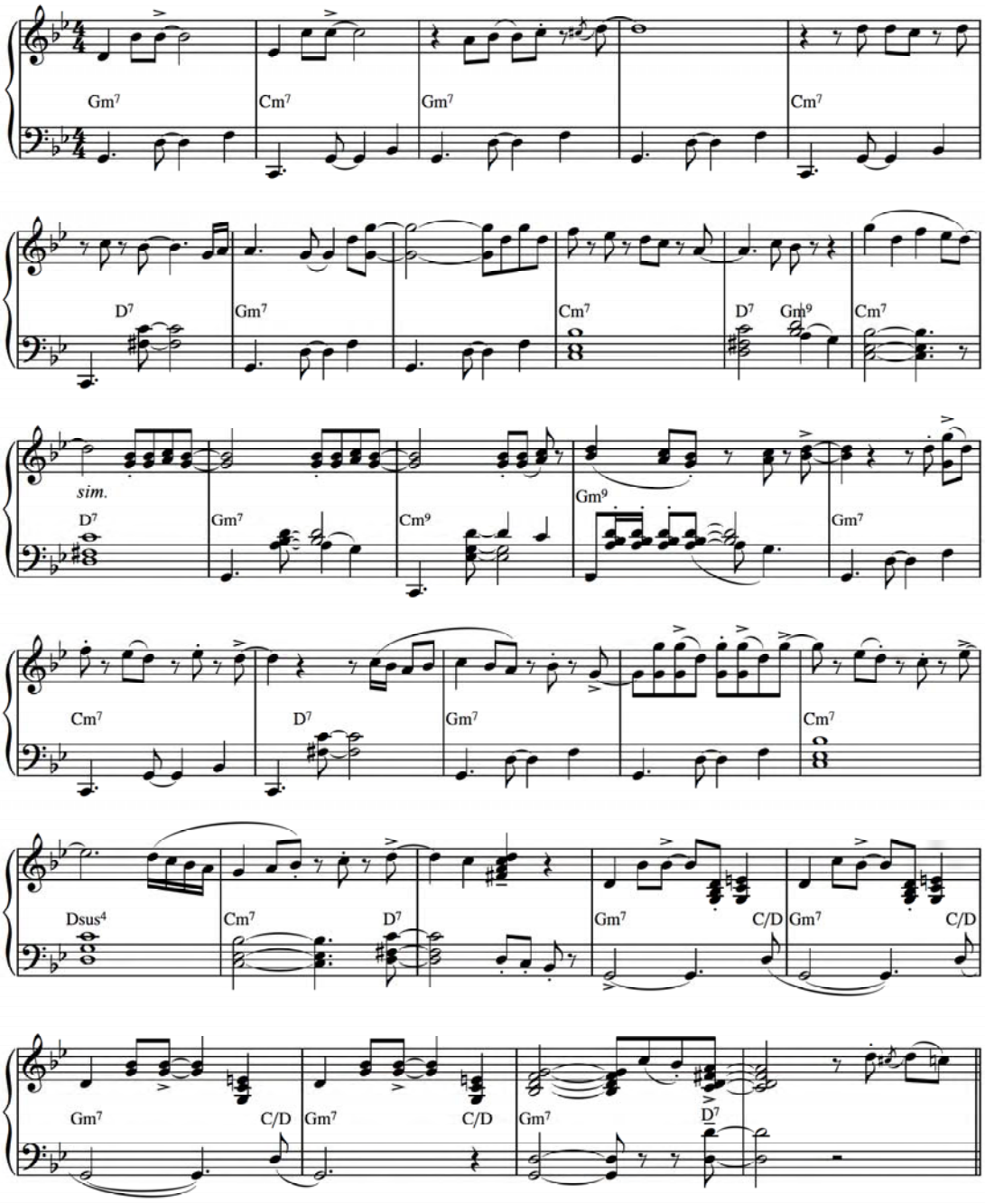
Voorbeeld 349: Kontrasterende viermaatfrases (Stap 11)



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV,* p.2-3)

Die karakter van hierdie melodiese improvisasie kan óf melancholies- liries óf ritmies en perkussief wees. Hieronder volg 'n voorbeeld van 'n vrye improvisasie op die gegewe harmoniese basis.

Voorbeeld 350: Vrye improvisasie (Stap 12)



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV,* p.2-3)

Die partituur van die improvisasie tesame met die oorspronklike komposisie kan in Bylaag C gevind word.

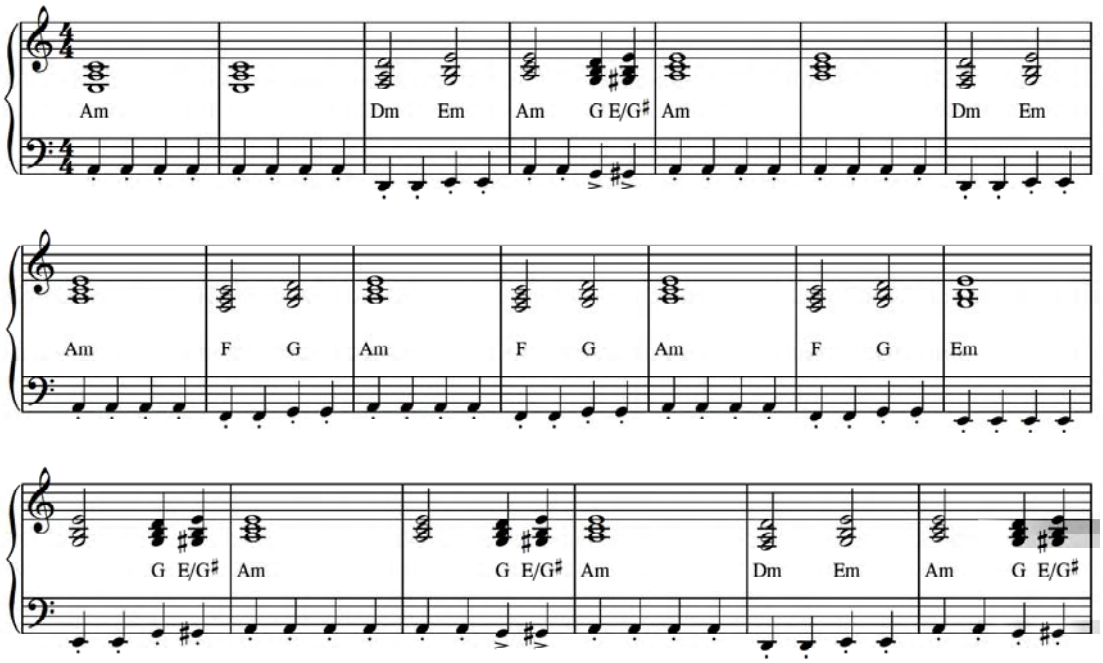
7.8.2 Modale improvisasies

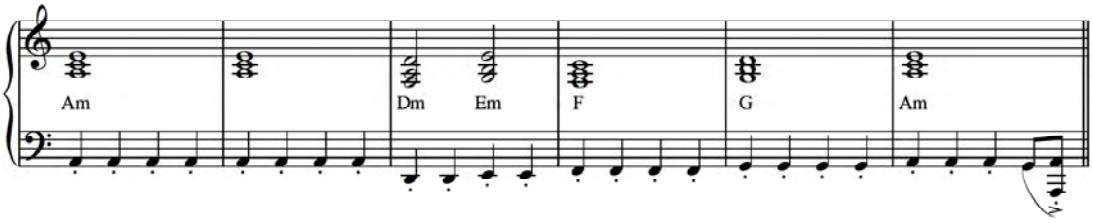
Modale improvisasie kom voor by stukke waar die student ’n modus as vertrekpunt kan gebruik.

II-1 *Foot Tapper* (*Disco*)

Dieselfde elf stappe word gevolg, ongeag die styl of tempo van die stuk. Nadat die akkoordsimbole ingevoeg is en die linkerhand deurgespeel is, volg die blokakkoorde (stap 3). Die navorser het egter in die bespreking van die improvisasie by punt 4.3.1.5 voorgestel dat daar aan die einde van die laaste maat van hierdie stuk (maat 26) ’n ekstra maat ingevoeg word om vir die opslag plek te maak voor die improvisasie, sowel as daarna, voordat die stuk weer gespeel word. Om hierdie rede word daar telkens in die volledige weergawes van die stuk ’n ekstra maat ingevoeg.

Voorbeeld 351: Akkoordrealisering (Stap 3)



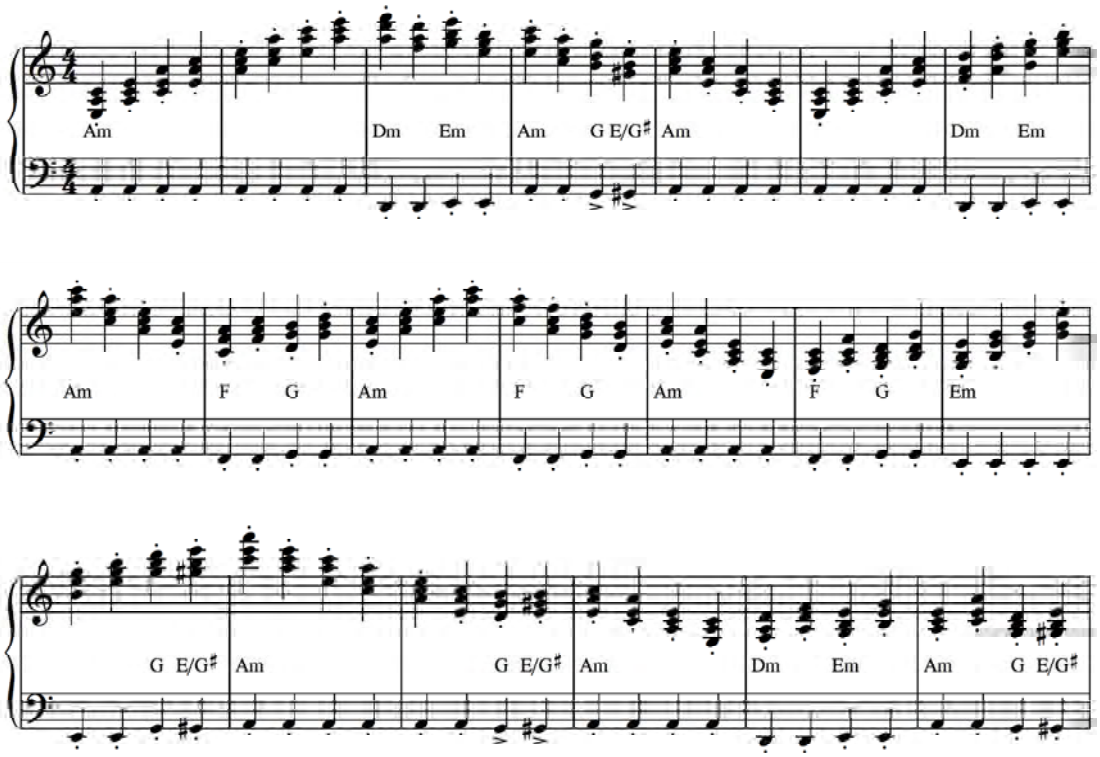


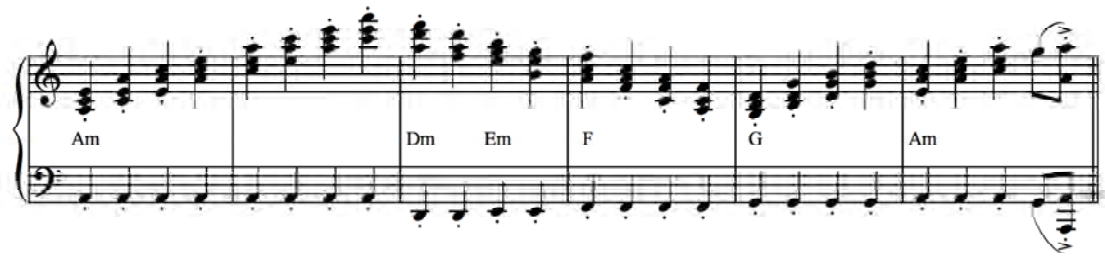
(Uit: C. Norton, *Microstyles II,* p.1)

Die einde van elke oefening kan dieselfde tweenootmotief (soos in maat 26 van die oorspronklike) in die regterhand gebruik om die einde van die seksie duideliker aan te dui.

Indien hierdie stuk deur ’n student gespeel word wat ’n goeie kennis van omkerings van akkoorde het, is dit moontlik om op elke kwartnoot ’n omkering te speel. Vir die beginner word daar slegs op halfnote van omkering gewissel. Hier volg die meer gevorderde voorbeeld vir stap 4:

Voorbeeld 352: Akkoordrealisering met omkerings (Stap 4)

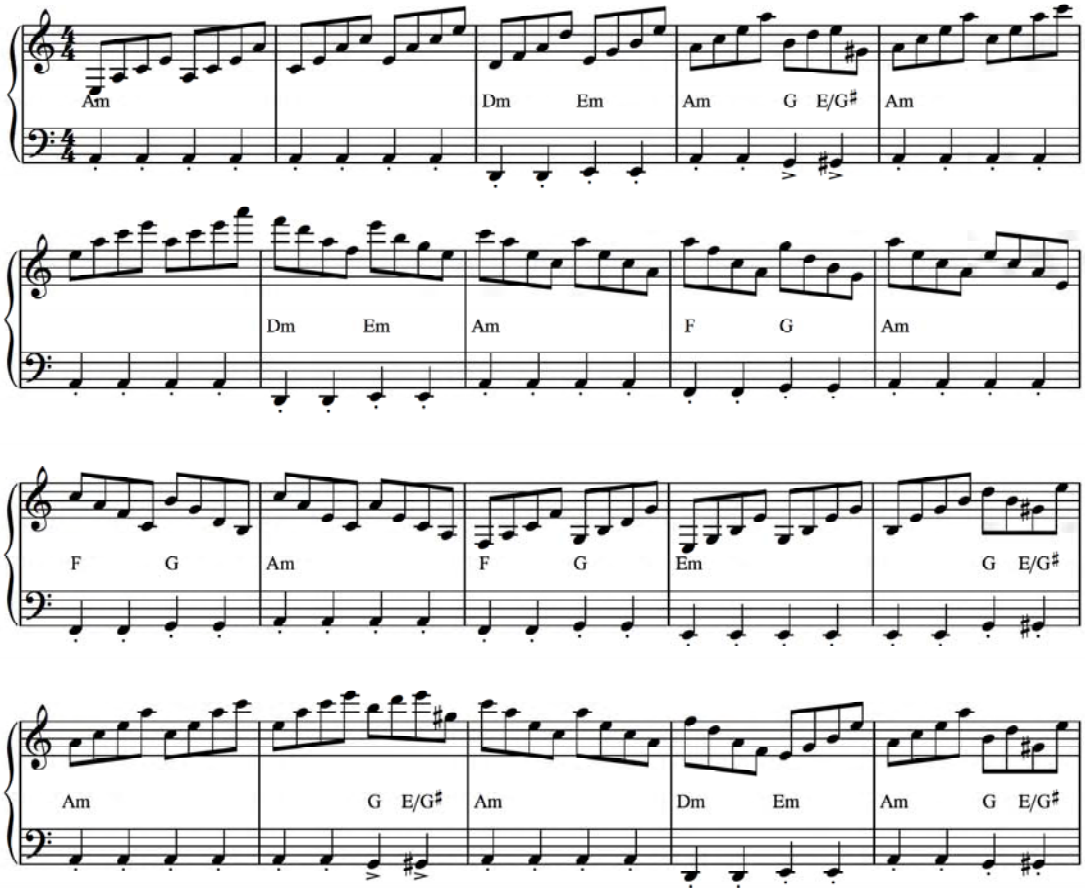


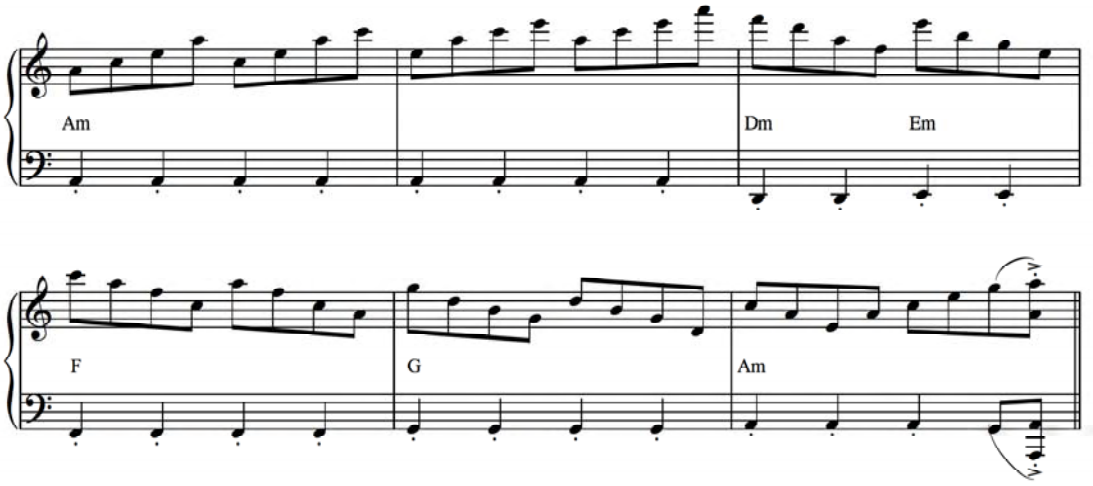


(Uit: C. Norton, *Microstyles II,* p.1)

Pop- en *rock*-musiek is vir die beginner-improviseerder toegankliker as *jazz*-style vanweë die eenvoudige harmoniese aard daarvan. Die ontbreking van septiemakkoorde maak dit dus minder gekompliseerd, omdat die student slegs drieklanke gebruik. Stap 5 is om dieselfde rede eenvoudiger, omdat daar slegs 'n grondnoot, terts en kwint in die *arpeggio's* en gebroke akkoorde gebruik word.

Voorbeeld 353: Realisering van *arpeggio's* en gebroke akoorde (Stap 5)

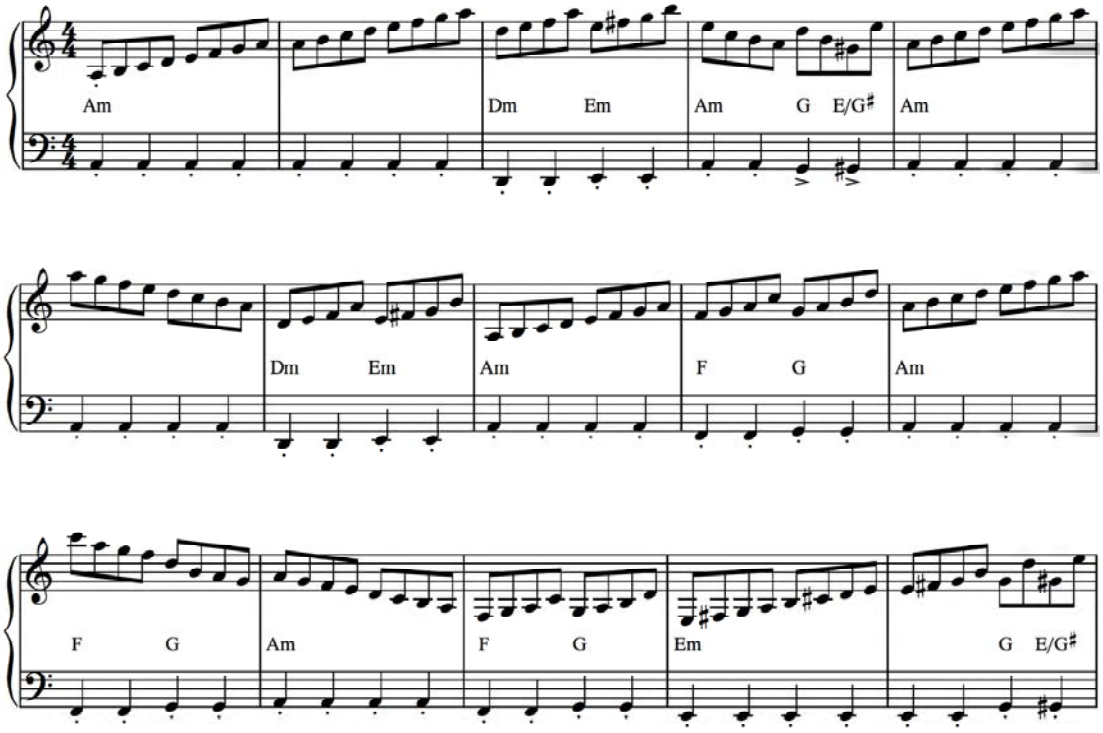


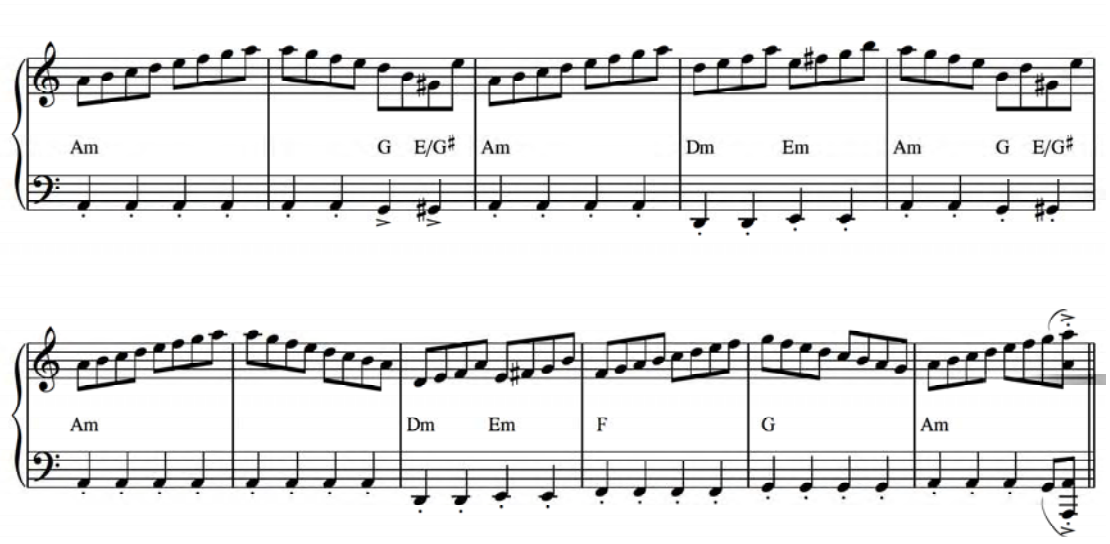


(Uit: C. Norton, *Microstyles II,* p.1)

Die toonlere vir die mineurakkoorde in hierdie stuk is telkens die eoliese modus wat die *natural minor scale* genoem word (Aebersold 2000:12). Waar akkoorde slegs vir 'n halfnoot op 'n harmonie bly, het die navorser slegs die grondnoot, sekunde, terts en kwint gebruik om die akkoord te impliseer.

Voorbeeld 354: Toonleerrealisering (Stap 6)

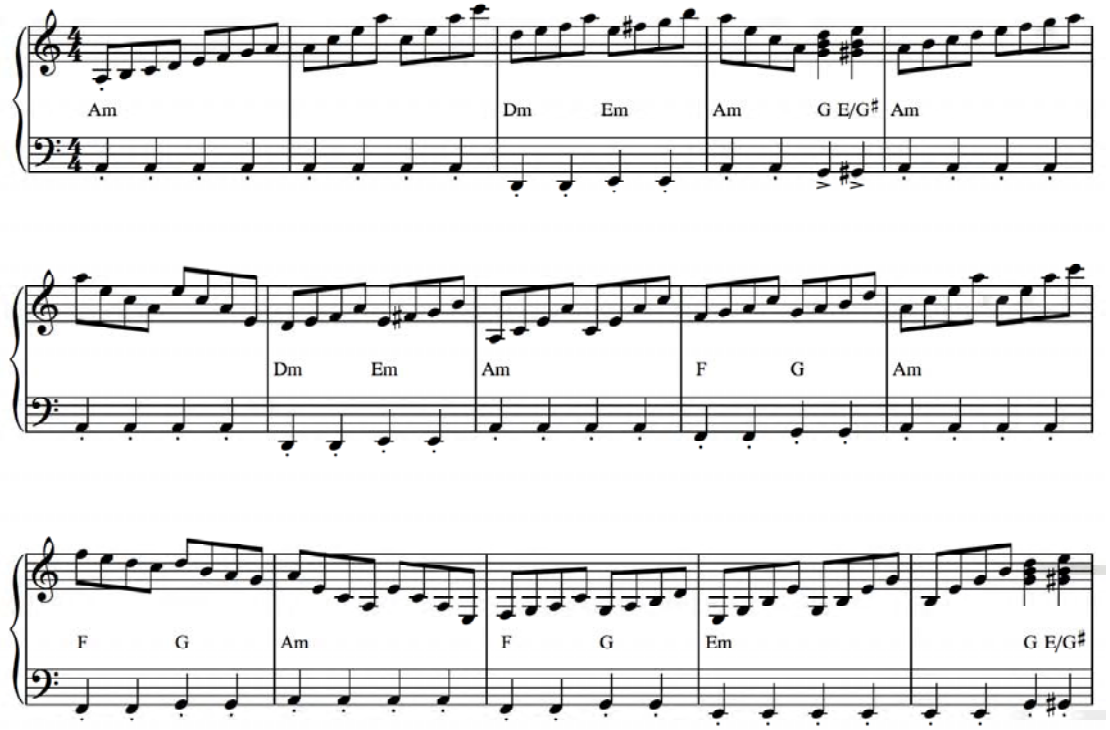


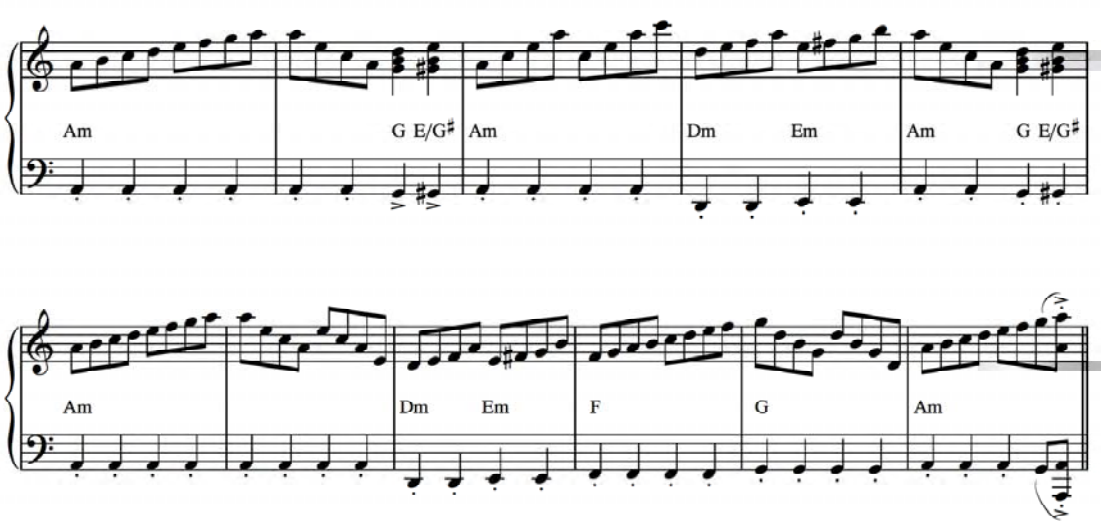


(Uit: C. Norton, *Microstyles II,* p.1)

Indien so verkies word, kan ’n student die aanhoudende agstenootpatroon onderbreek, of tot stilstand kom op ’n lang noot. Daar kan ook op akkoorde geëindig word soos in die volgende voorbeeld gesien kan word, waar toonlere en gebroke akkoorde om die beurt gebruik word.

Voorbeeld 355: Toonlere en gebroke akkoorde in kombinasie (Stap 7)

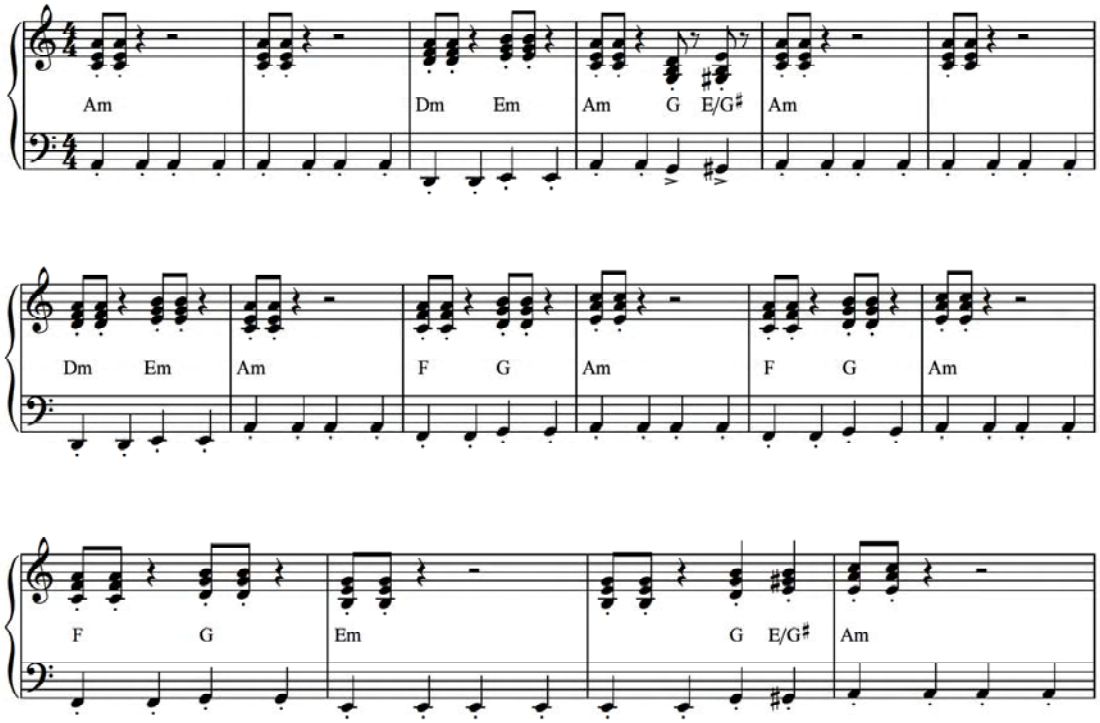


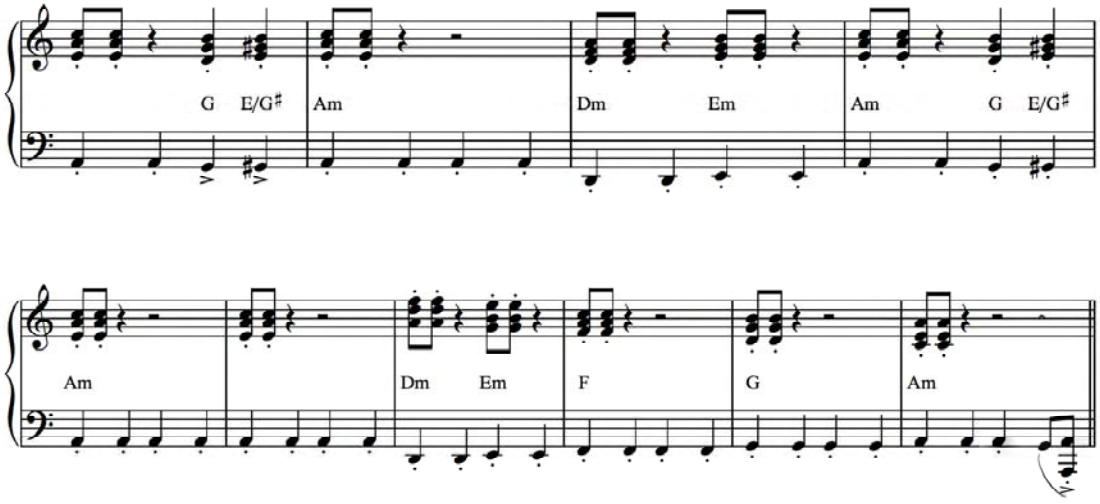


(Uit: C. Norton, *Microstyles II,* p.1)

Dit is moontlik om as kort fragment (stap 8) 'n akkoordmotief te skep, soos in die volgende voorbeeld:

Voorbeeld 356: Kort motief op elke akkoord (Stap 8)

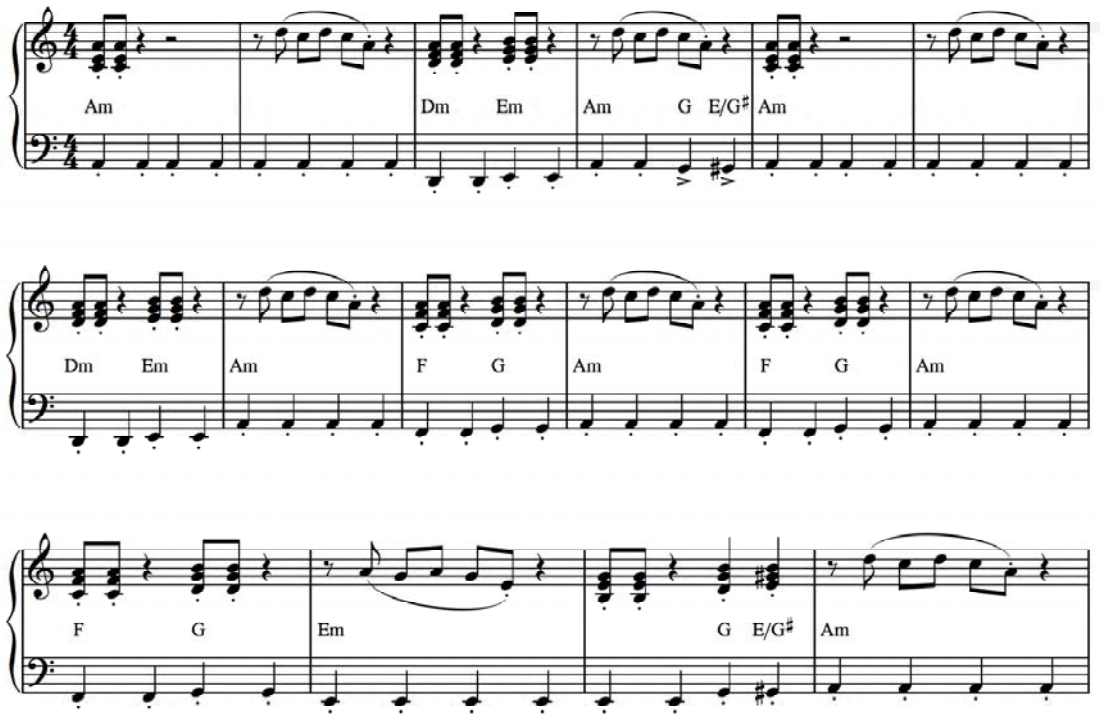


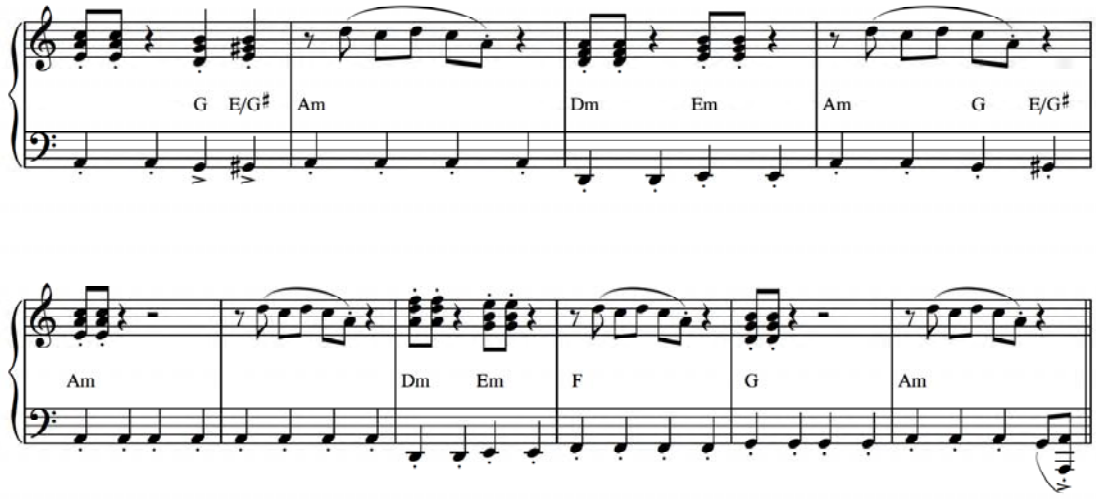


(Uit: C. Norton, *Microstyles II,* p.1)

Bogenoemde akkoordmotief, kan deur 'n melodiese fragment beantwoord word. Dit is goed as die onderwyser die gebruik van hierdie verskillende teksture binne die verloop van een improvisasie aanmoedig.

Voorbeeld 357: Vraag-en-antwoord (Stap 9)

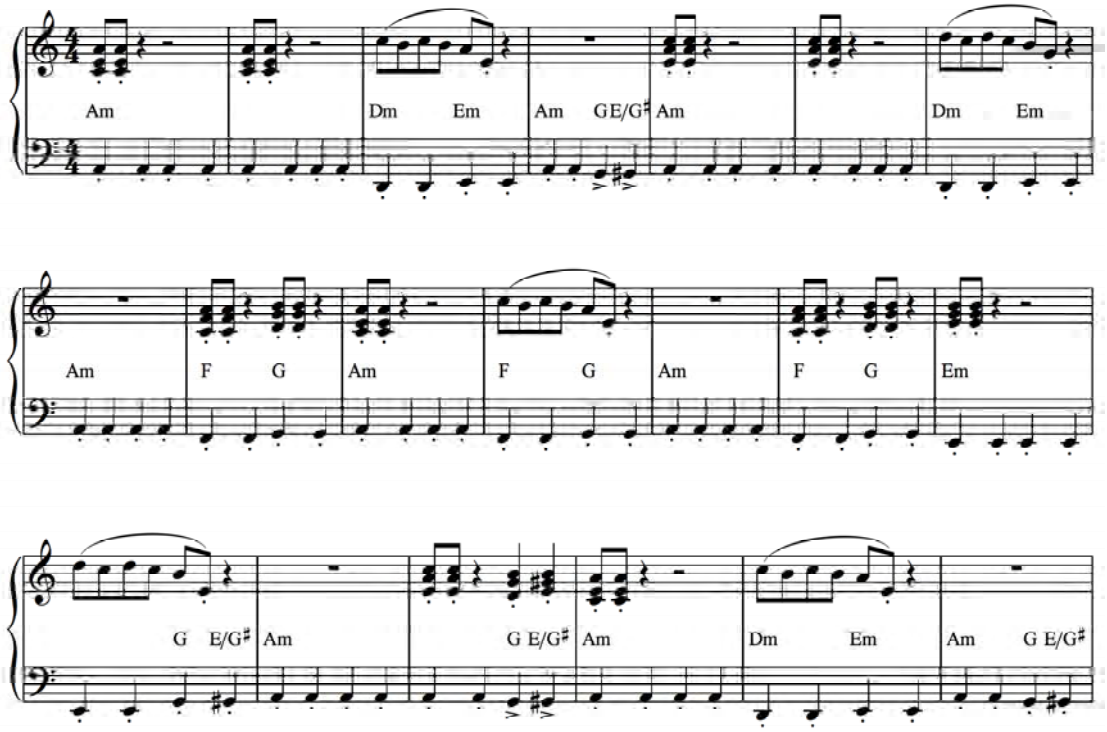


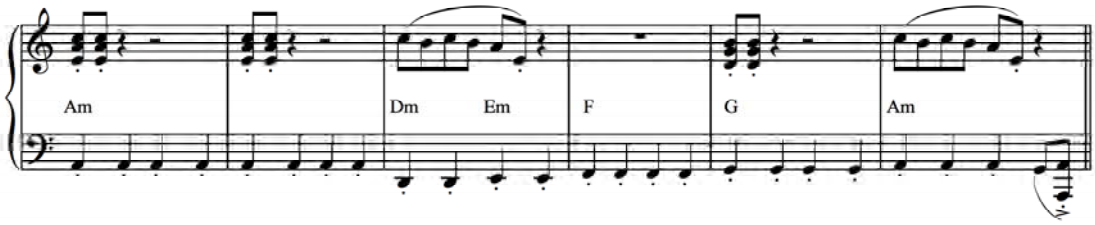


(Uit: C. Norton, *Microstyles II,* p.1)

In die vorige oefening kan een motief telkens op dieselfde toonhoogte herhaal word (soos hier die geval), of die student kan dit op verskillende trappe van die toonleer begin ter wille van variasie.

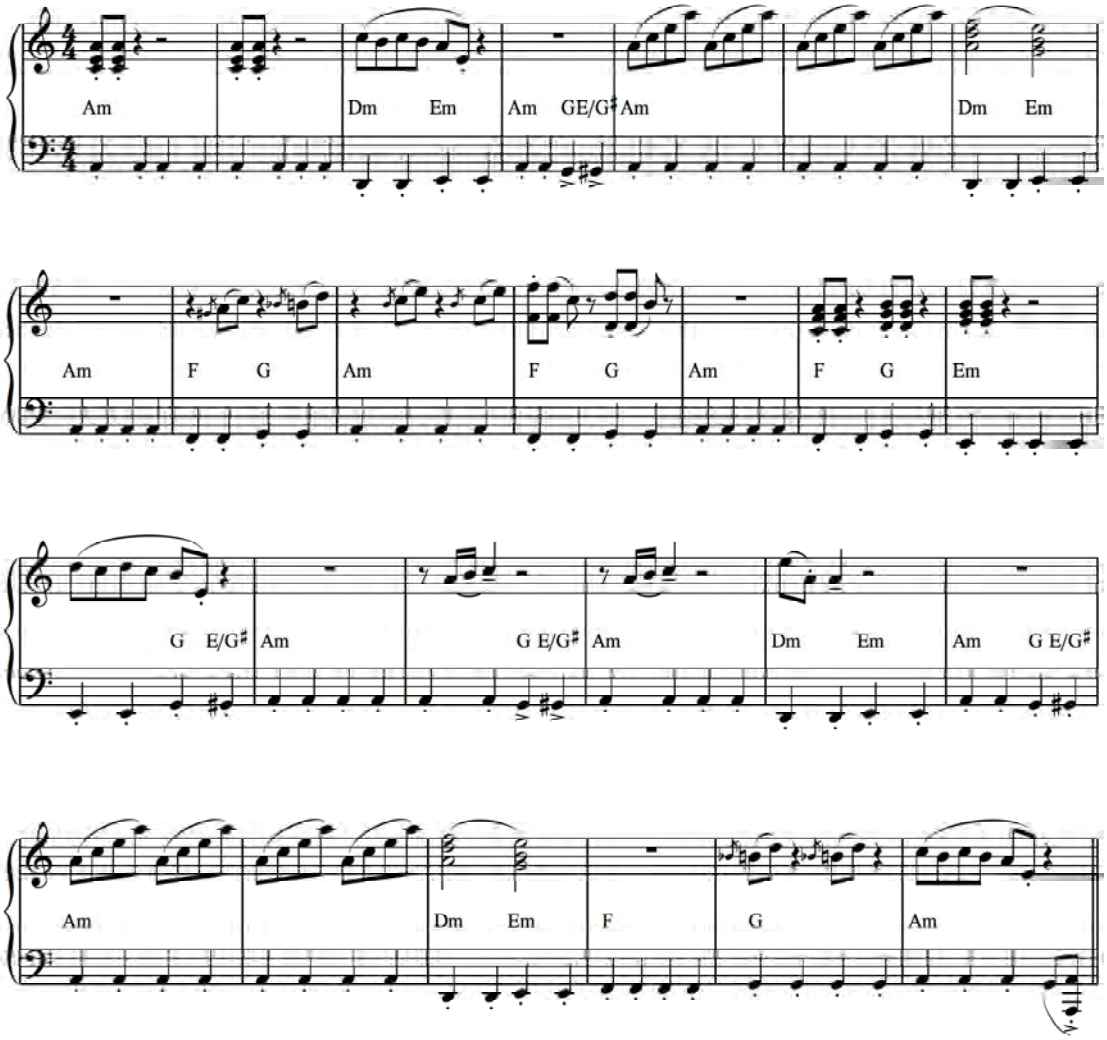
<u>Voorbeeld 358</u>: Viermaatfrases (Stap 10)





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

Voorbeeld 359: Kontrasterende viermaatfrases (Stap 11)

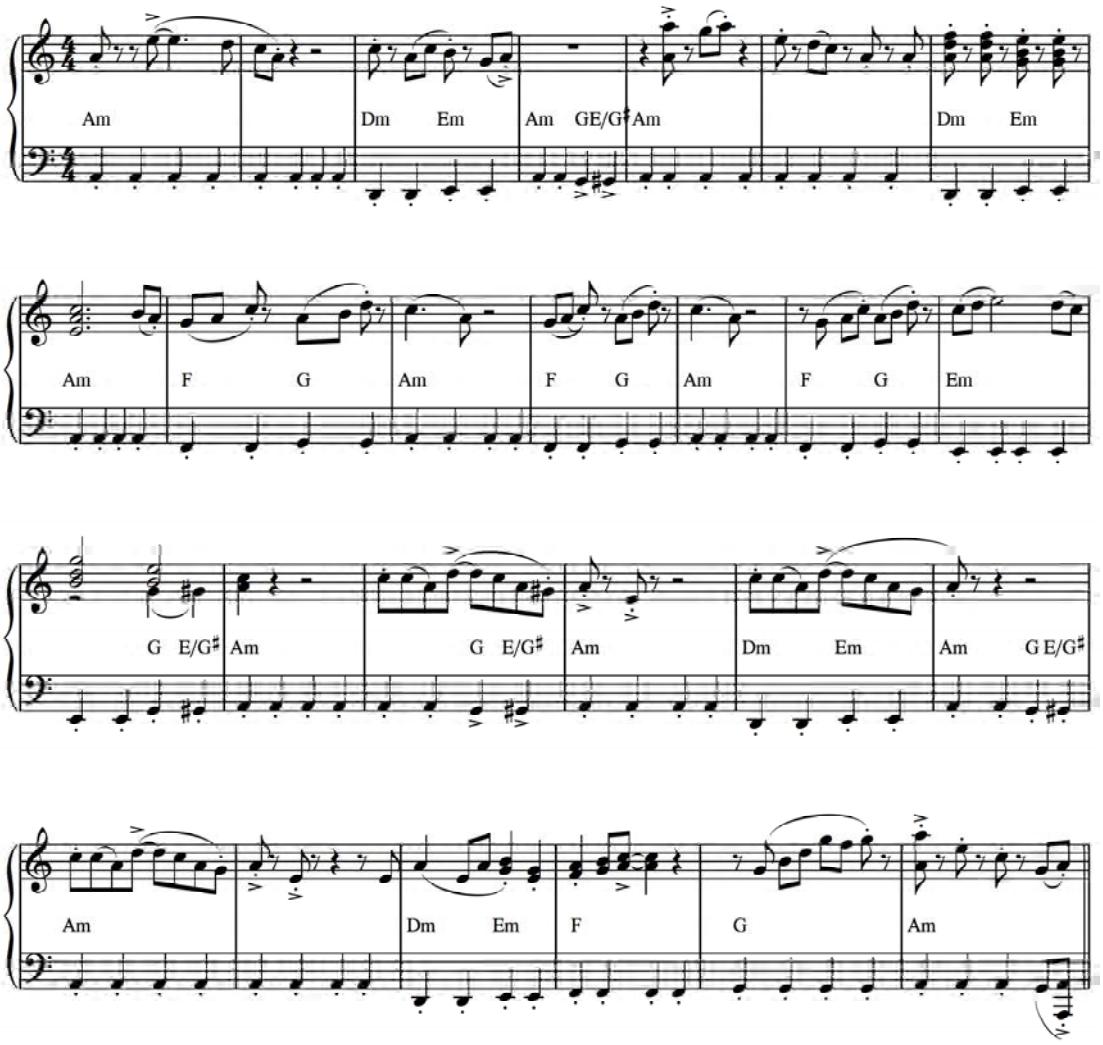


(Uit: C. Norton, *Microstyles II,* p.1)

Die vrye improvisasie in hierdie styl gebruik soos die oorspronklike weergawe, kort en herhaalde motiewe. Dit is belangrik om die student aan te moedig om energieke en treffende kort motiewe te gebruik. Sodra die onderwyser

meen 'n geïmproviseerde motief is regtig goed, moet dit uitgesonder word om herhaaldelik gebruik te word.

Voorbeeld 360: Vrye improvisasie (Stap 12)



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

Die volledige stuk met die improvisasie kan in Bylaag C gevind word.

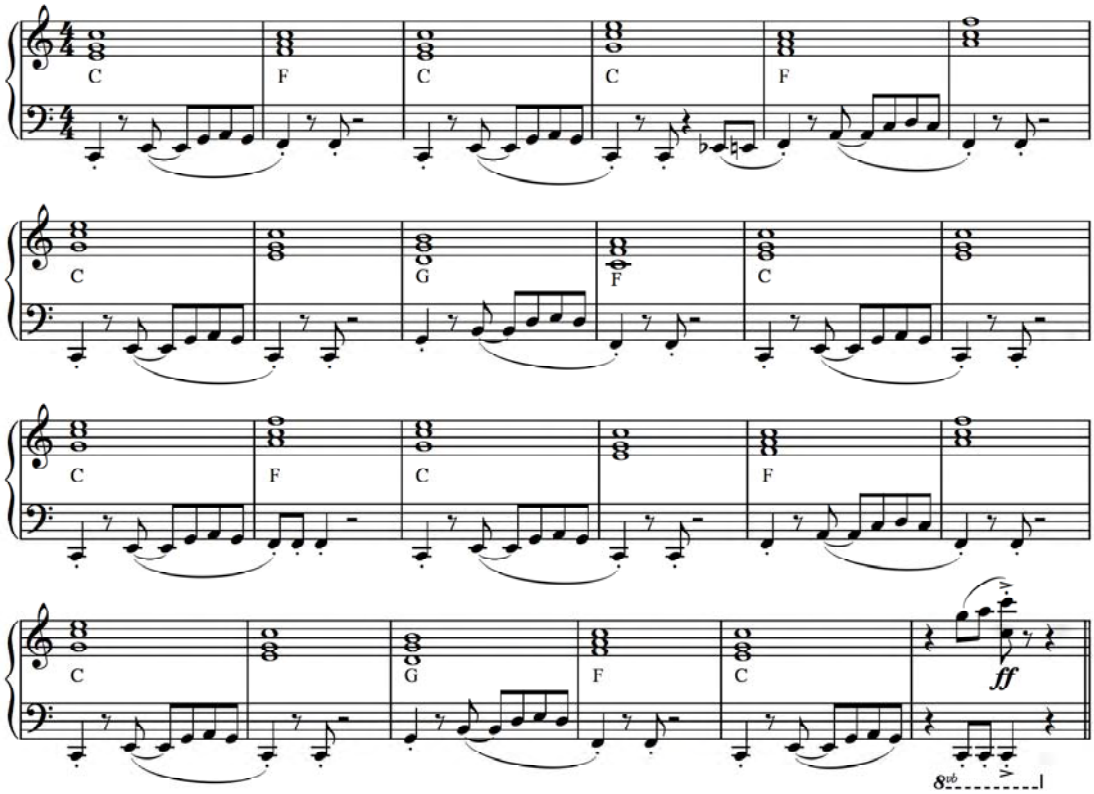
7.8.3 *Blues*-georiënteerde improvisasies

Soos reeds genoem, is hierdie groep improvisasies in 'n *blues*-harmoniese skema wat soms van die gebruiklike formaat verskil. Die karakter van die geïmproviseerde melodiese materiaal sal meer van die harmoniese raamwerk reflekteer en van toonlere soos *blues* of heeltoon gebruik maak.

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

In die voorbeeld hieronder word deurgaans van drieklanke gebruik gemaak. Die verlaagde septiem (wat gebruiklik in *blues*-musiek voorkom) ontbreek hier, omdat daar geen dominantvierklanke voorkom nie. Die student kan in stap 3 die drieklanke realiseer soos dit in die oorspronklike geïmpliseer word.

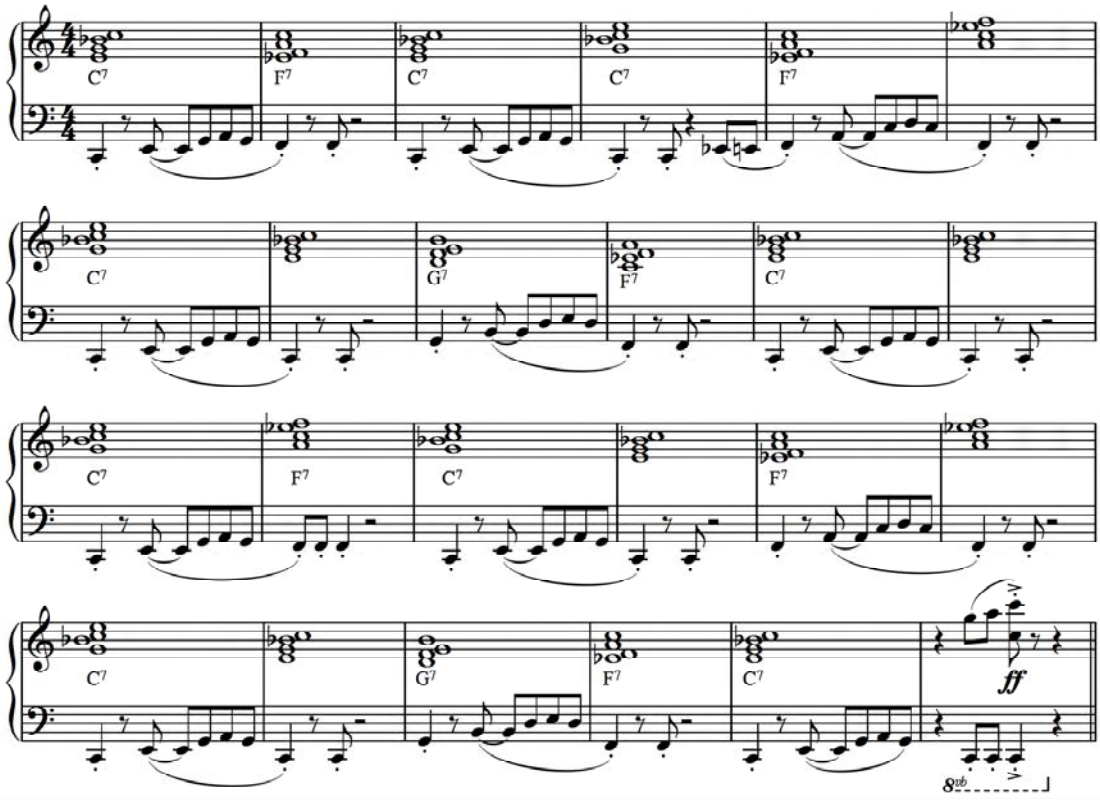
Voorbeeld 361: Akkoordrealisering (Stap 3)



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

Die harmoniese beperking in die oorspronklike komposisie kan met die vervanging van dominantvierklanke uit die weg geruim word. Die gebruik van *blues*-toonlere sal meer natuurlik klink binne 'n dominantvierklank harmoniese omgewing.

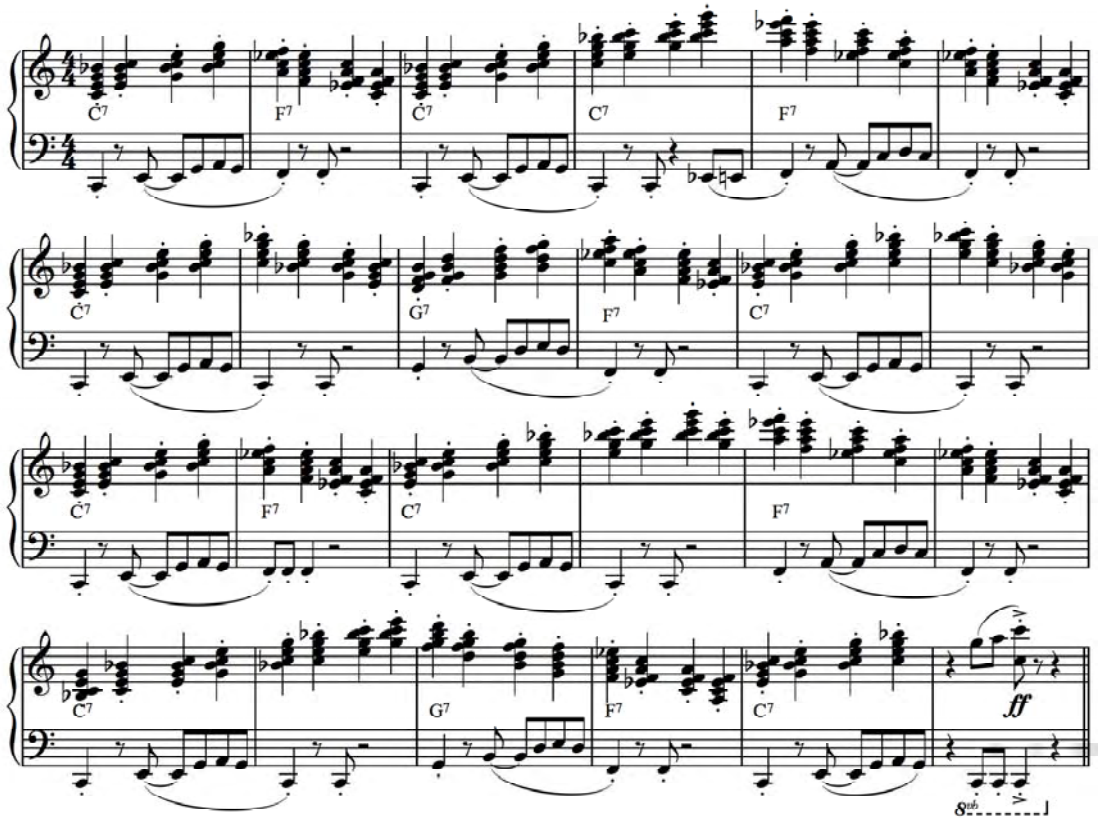
Voorbeeld 362: Akkoordrealisering van dominantvierklanke (Stap 3)



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

Die einde wat Norton in die oorspronklike komposisie gebruik het, word telkens in die oefeninge gebruik, maar met 'n geïmproviseerde *lick* in die regterhand met dieselfde ritme.

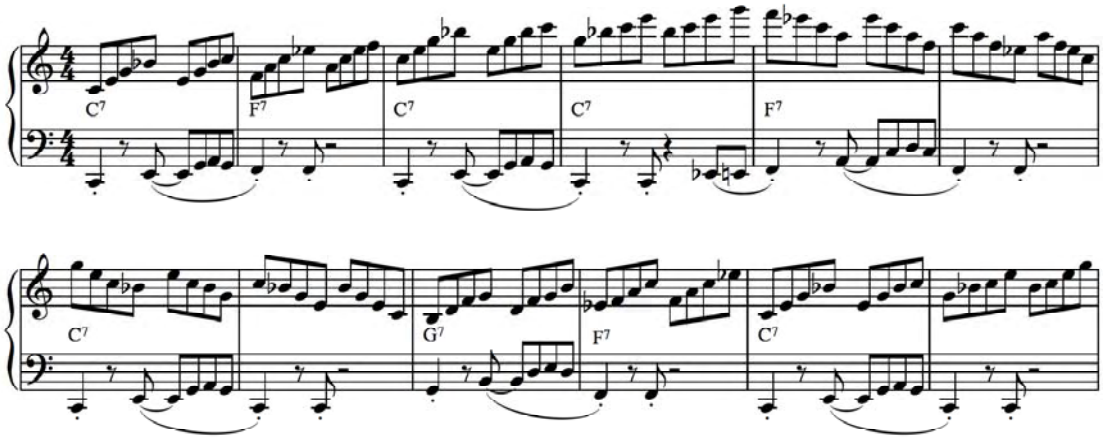
Voorbeeld 363: Akkoordrealisering met al vier omkerings (Stap 4)

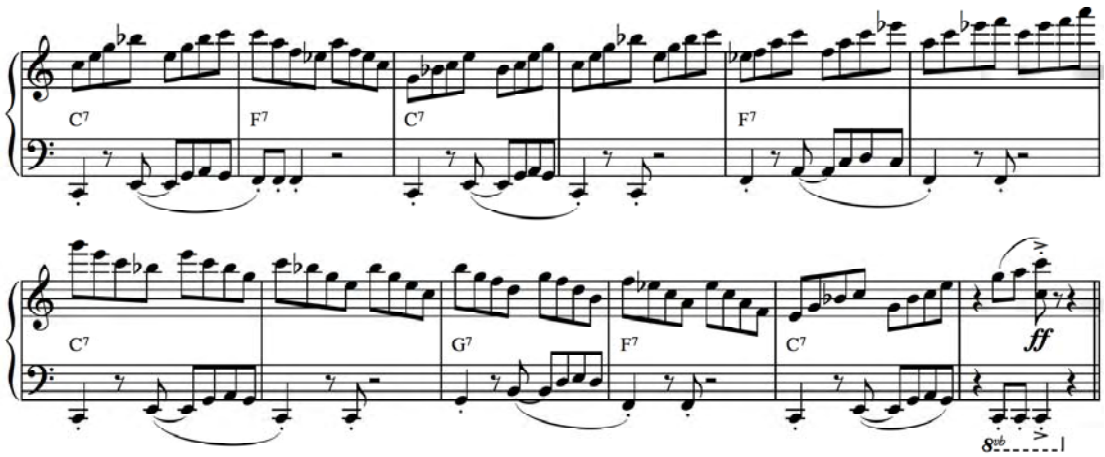


(Uit: C. Norton, *Microstyles I,* p.2)

Indien die student vertroud is met gebroke akkoorde, is dit moontlik om die omvang van die regterhand te vergroot, soos in die volgende voorbeeld gesien kan word.

Voorbeeld 364: Realisering van gebroke akoorde (Stap 5)

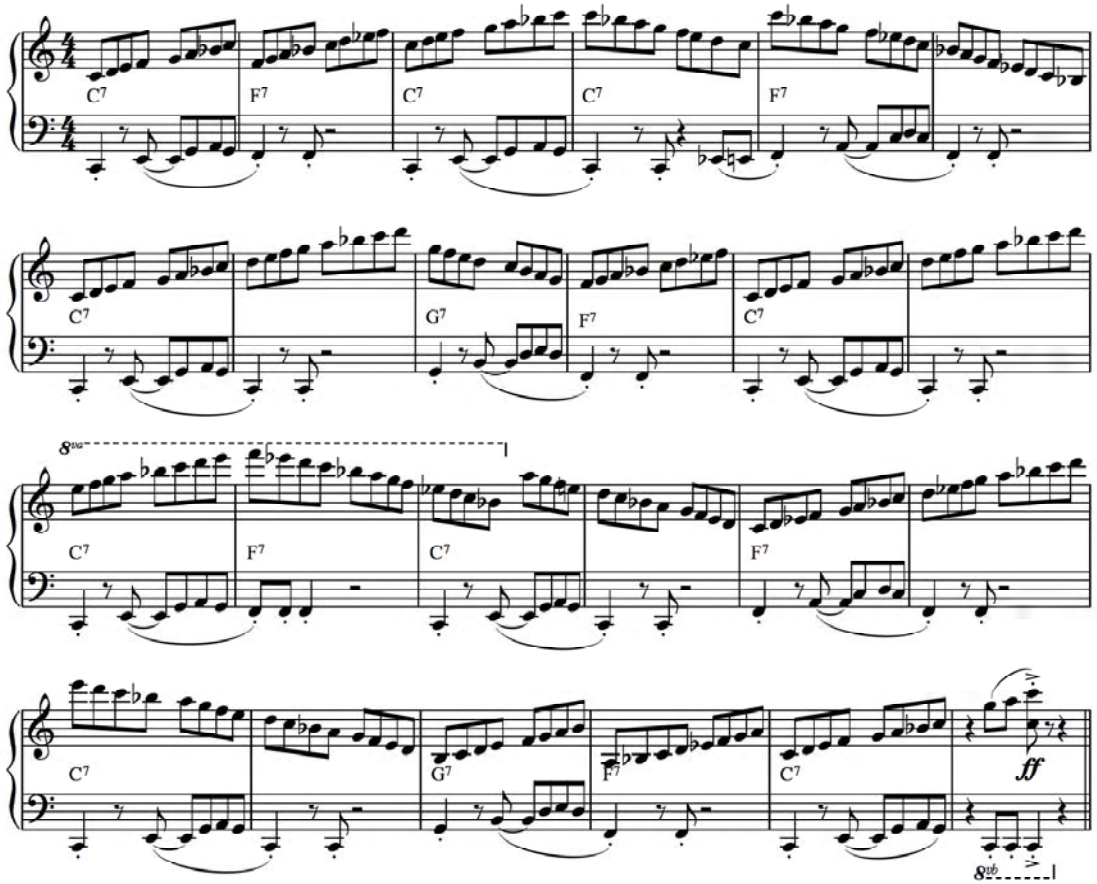




(Uit: C. Norton, *Microstyles I,* p.2)

Die miksolidiese modus word telkens in die volgende voorbeeld gebruik. Die student kan na willekeur draaipunte vir die toonlere invoeg.

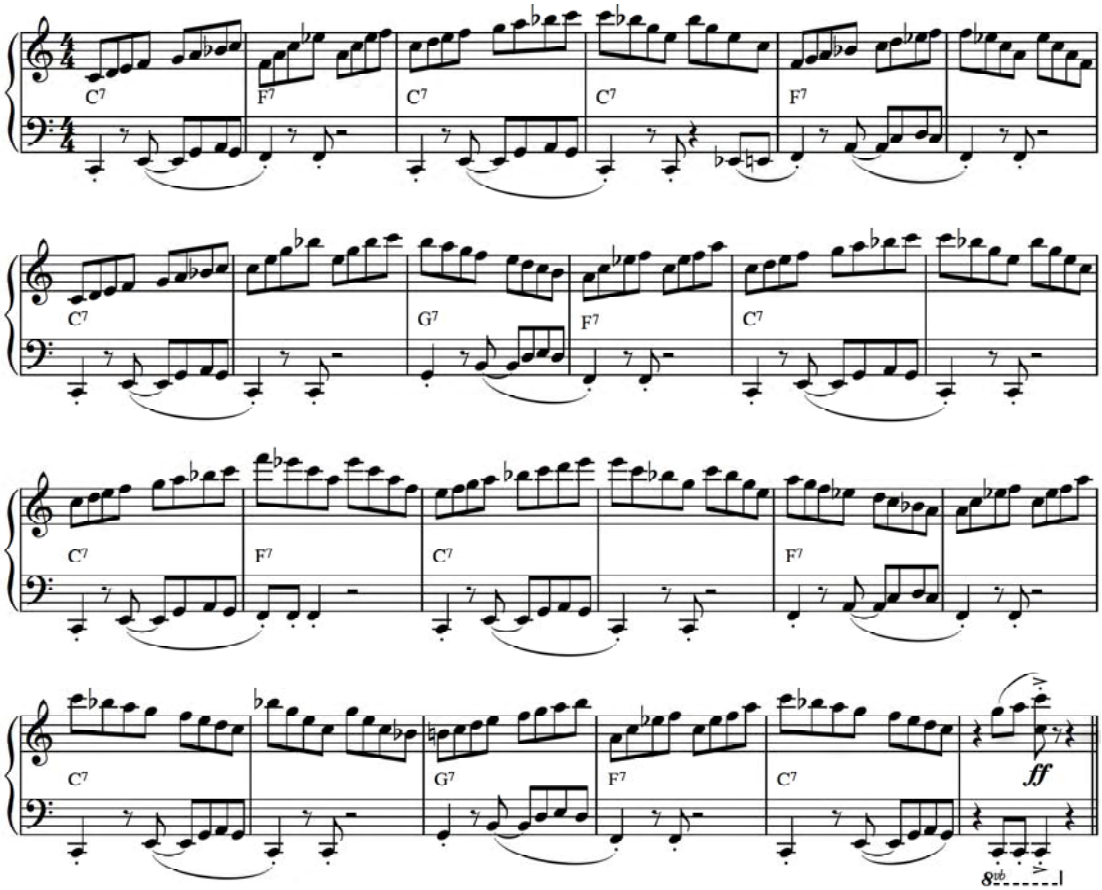
Voorbeeld 365: Toonleerrealisering (Stap 6)



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

Die vermoë om op verskillende trappe van dieselfde toonleer te begin, sal van groot nut wees om sodoende nie *licks* telkens op die tonika te laat begin nie.

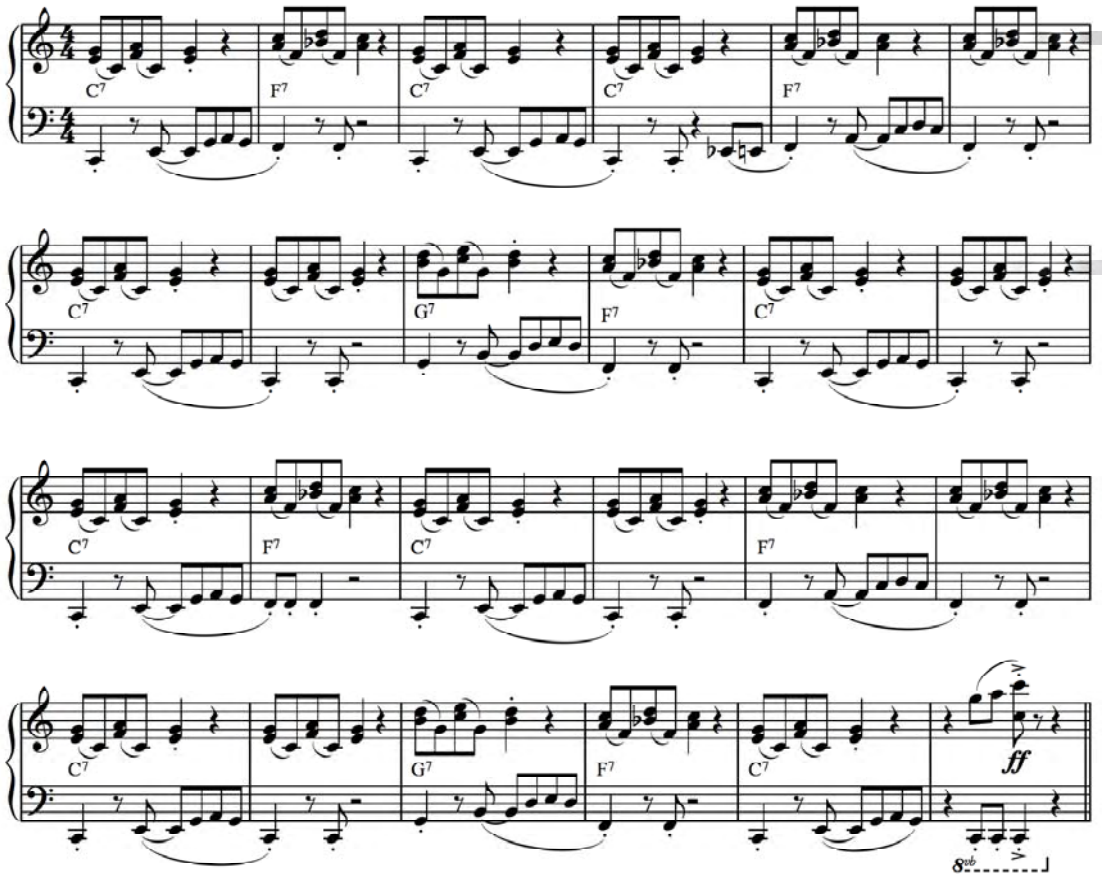
Voorbeeld 366: Toonlere en *arpeggio's* in kombinasie (Stap 7)



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

Vir die improvisasie met 'n kort motief, is dit belangrik dat die onderwyser 'n *blues riff* sal voorstel wat die student op al die akkoorde kan gebruik.

Voorbeeld 367: Kort motief op elke akkoord (Stap 8)

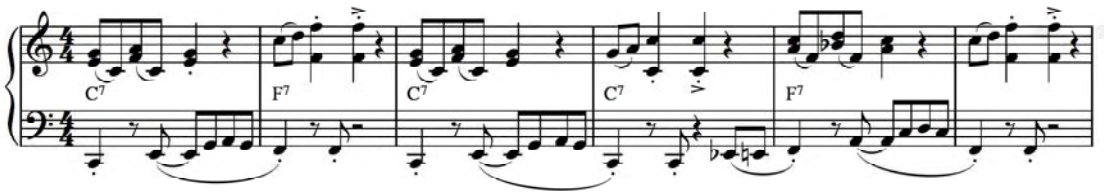


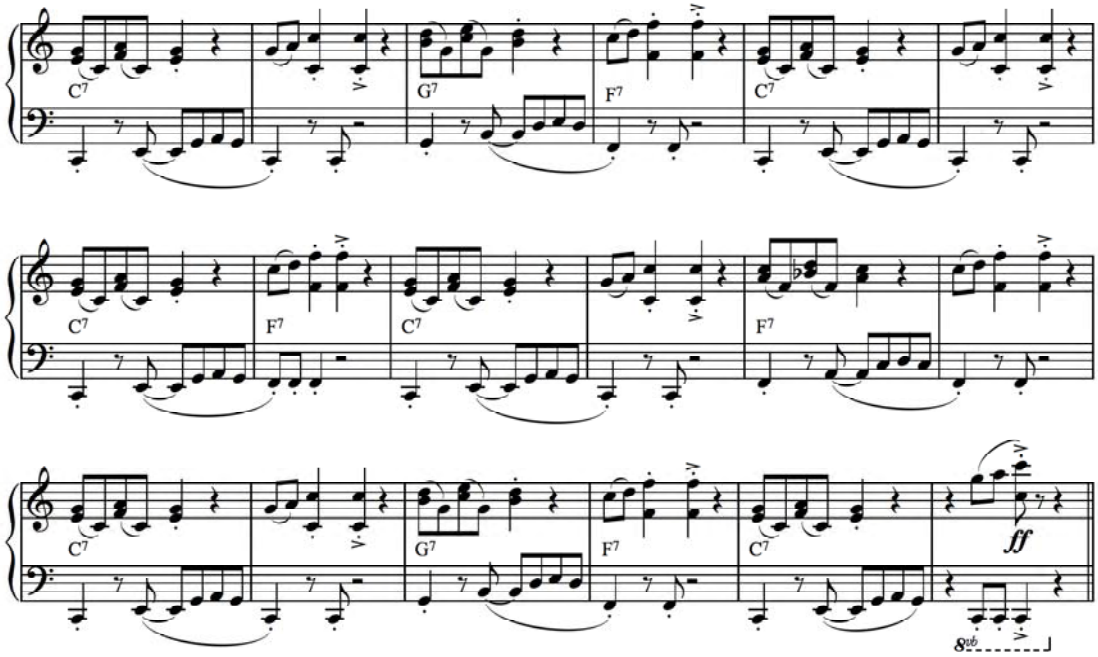
(Uit: C. Norton, *Microstyles I,* p.2)

Dit is moontlik om in die *riff,* wat in die voorafgaande voorbeeld gebruik is, 'n *acciaccatura* ('n halftoon onder die terts) in elke dubbelnoot-motief by te voeg.

Alhoewel die *blues riff* in bostaande oefening 'n mate van finaliteit het, kan daar steeds 'n antwoord bygevoeg word. In voorbeeld 368 word die *riff* aan die einde van die improvisasie as antwoord gebruik.

Voorbeeld 368: Vraag-en-antwoord (Stap 9)

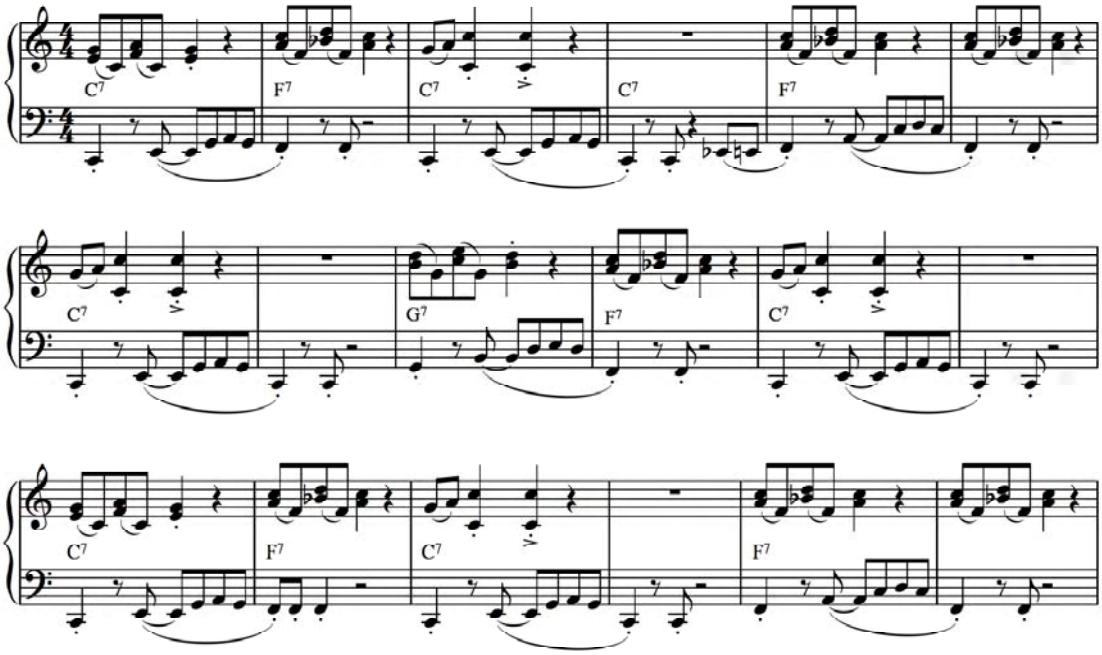


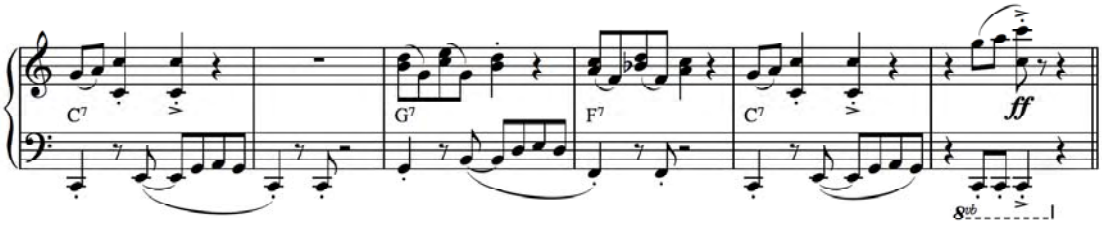


(Uit: C. Norton, *Microstyles I,* p.2)

Omdat die *blues*-vormskema in drie frases van vier mate elk verdeel kan word, pas die volgende oefening presies in dié vorm.

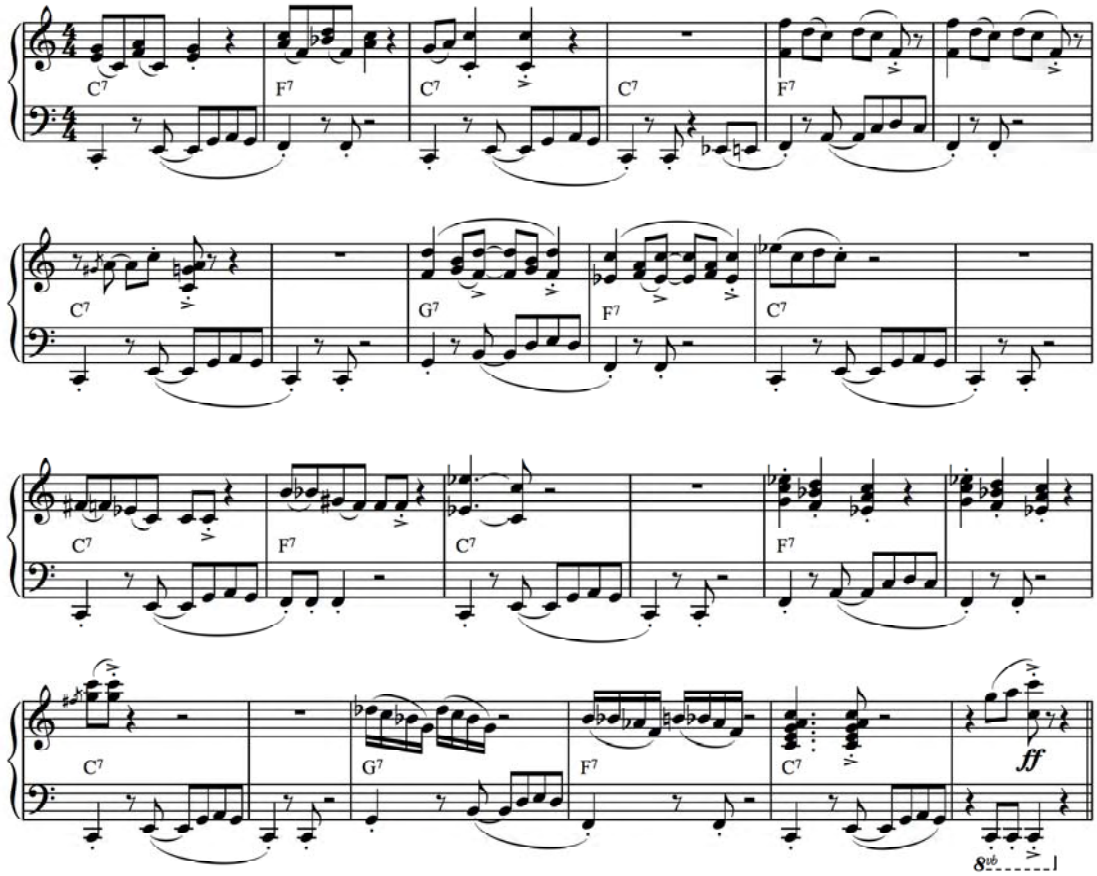
Voorbeeld 369: Viermaatfrases (Stap 10)





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

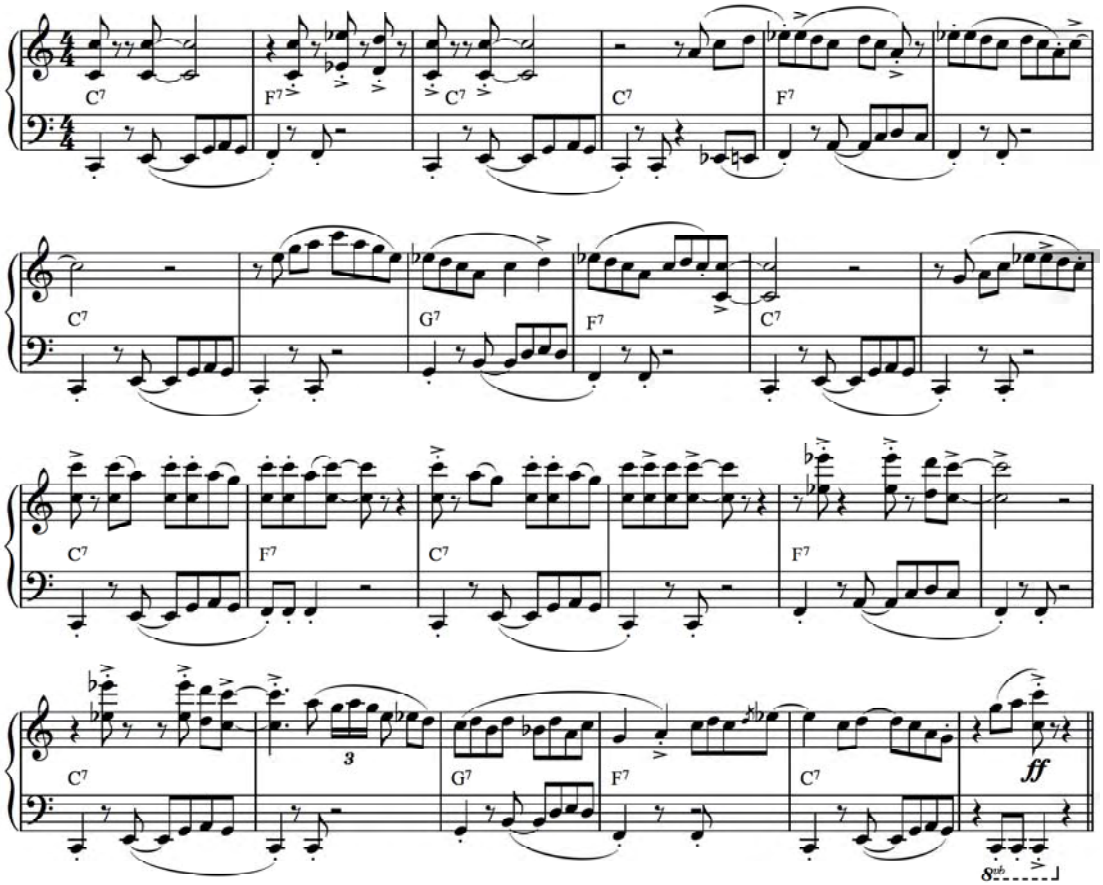
Voorbeeld 370: Kontrasterende viermaatfrases (Stap 11)



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

In die vrye improvisasie word baie van die grondnoot in beide die tonika- en subdominantharmonieë gebruik gemaak. Dit is baie algemeen in *blues*-musiek. 'n Ander tipiese verskynsel is die teenoormekaarstelling van die Eb (mineurterts) en die E (majeurterts) – laasgenoemde word deur die dominantvierklank geïmpliseer (byvoorbeeld maat 19).

Voorbeeld 371: Vrye improvisasie (Stap 12)



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

Die volledige weergawe van hierdie stuk met die improvisasie kan in Bylaag C gevind word.

7.8.4 Ballade-improvisasies

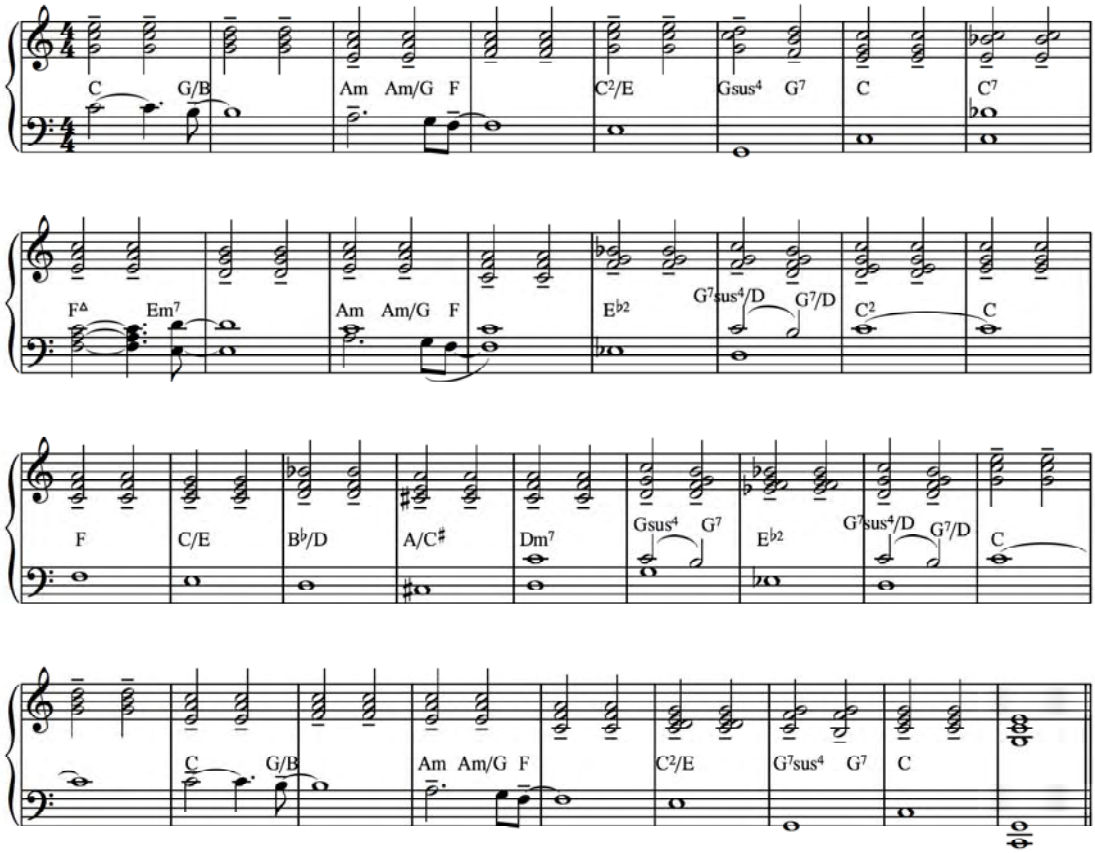
II-6 *Rhapsody* (Romantiese klavierstyl)

Hierdie stuk het 'n baie sterk *pop feel* vanweë die harmonie. Die student het hier die keuse om (soos in die vorige stuk) die harmonieë te verander deur van vierklanke gebruik te maak. Dit is egter verkieslik om slegs drieklanke in hierdie *pop*-styl te gebruik.

Dit is steeds noodsaaklik om alle stappe te volg om die harmoniese raamwerk goed genoeg te ken om te kan improviseer. Hierdie stuk sal 'n goeie voorbeeld wees waarmee 'n student kan begin improviseer omdat dit geen ingewikkelde harmoniese of ritmiese inhoud bevat nie.

In die akkoordrealiseringsoefening is dit belangrik om die korrekte *pop*-klank te probeer naboots deur dieselfde akkoord op dieselfde toonhoogte te herhaal. 'n Voorbeeld hiervan kan in die volgende oefening gesien word.

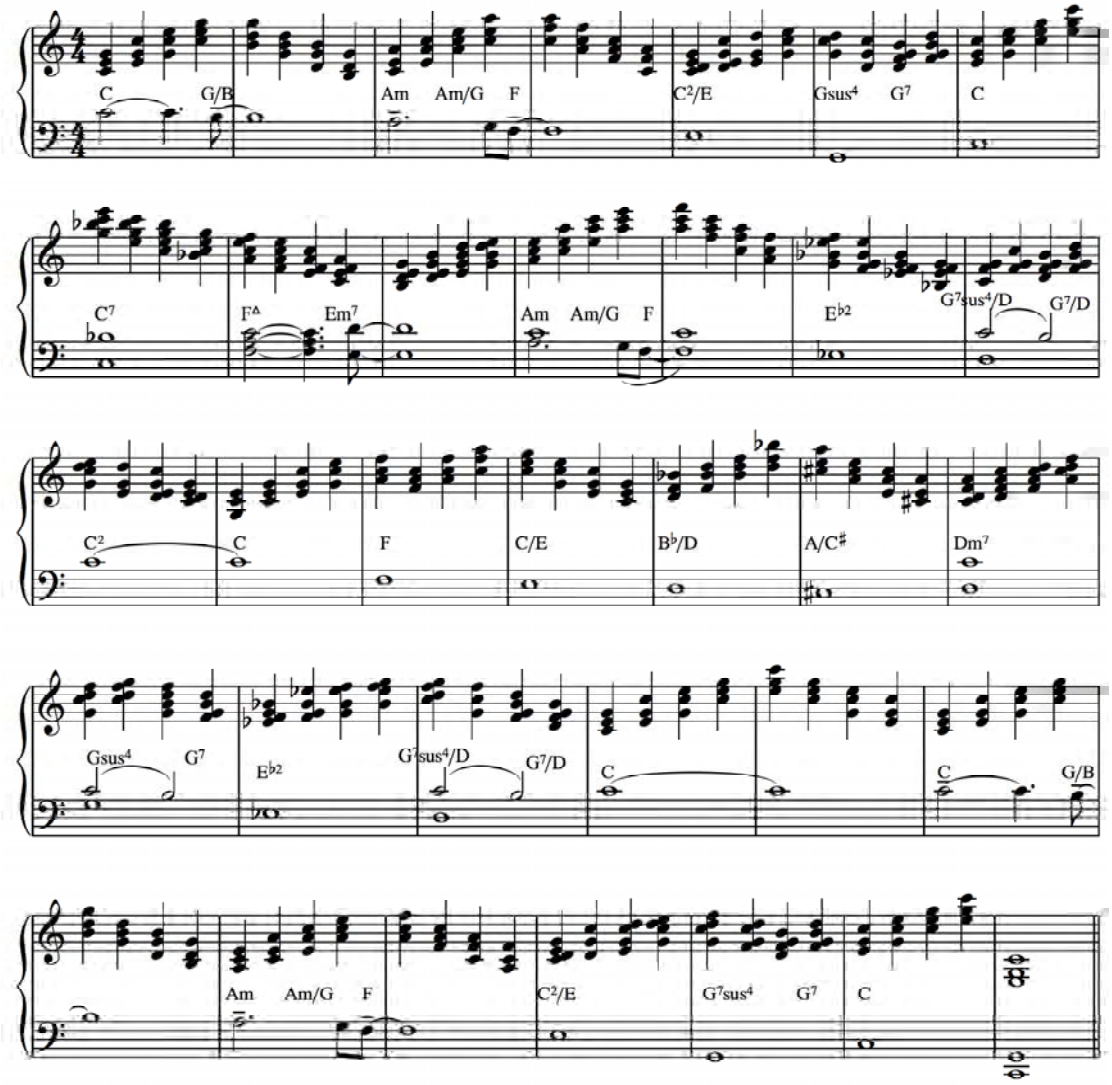
Voorbeeld 372: Akkoordrealisering (Stap 3)



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

Die akkoorde in omkering (stap 4) sal nie eie aan die styl klink nie, maar dien slegs as 'n oefening.

Voorbeeld 373: Akkoordrealisering met omkerings (Stap 4)

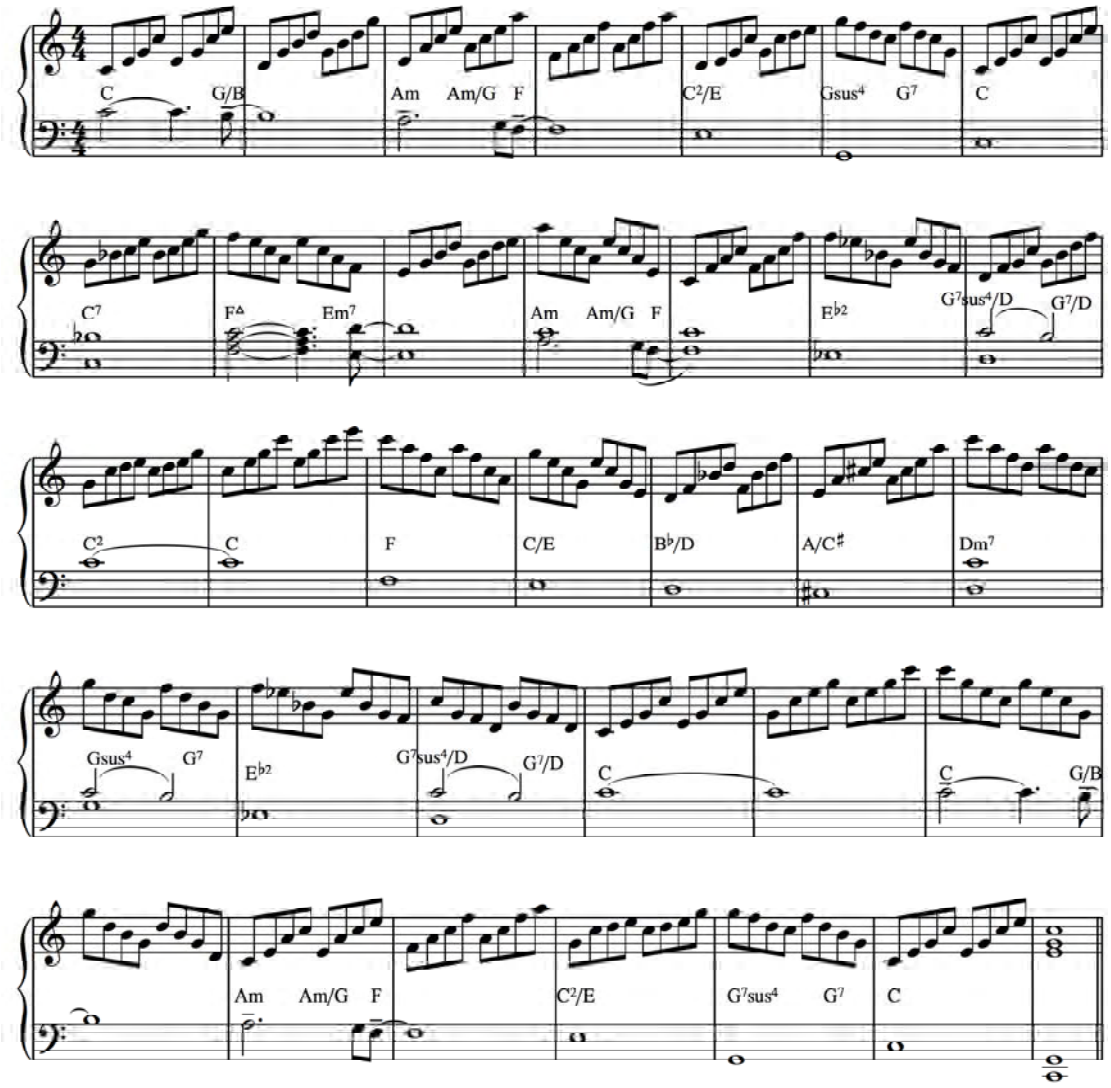


(Uit: C. Norton, *Microstyles II,* p.6)

Die aaneenskakeling van die oorspronklike en die improvisasie-seksie is eenvoudig, behalwe vir die aangeduide *ritardando* in die heel laaste maat, wat nie gespeel word tydens die eerste deurspeel van die oorspronklike nie, en ook nie tydens die improvisasie nie.

Die vierklanke word soos in die vorige voorbeeld soms vereenvoudig deur een van die note uit te laat ter wille van 'n gemakliker handposisie. In die volgende voorbeeld word dit egter nie uitgelaat nie.

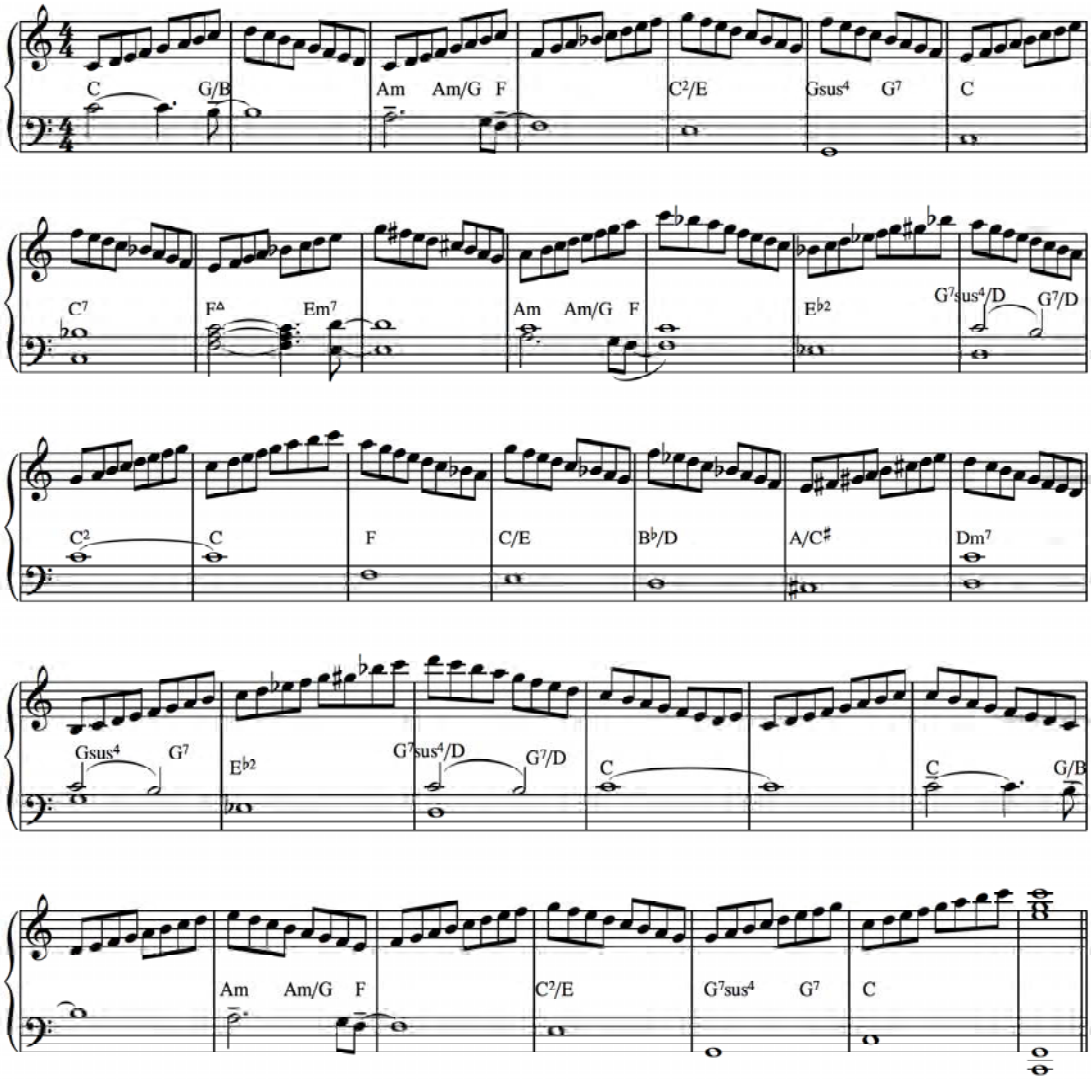
Voorbeeld 373: Realisering van *arpeggio's* en gebroke akoorde (Stap 5)



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

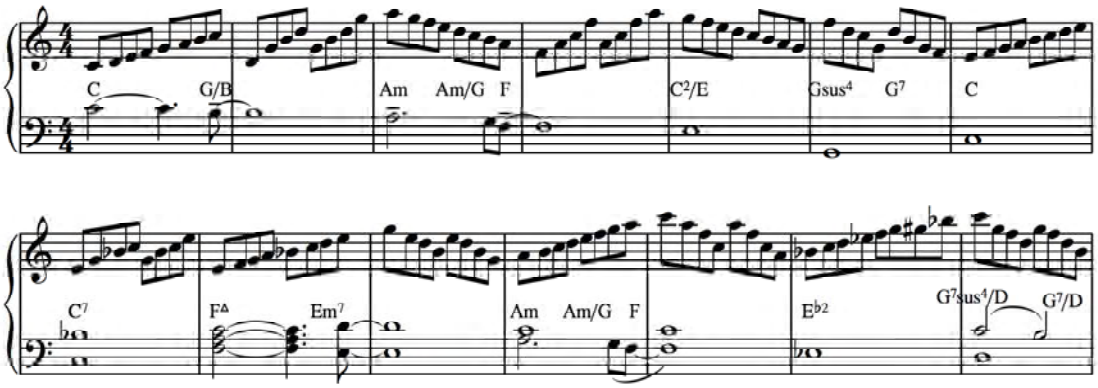
Waar mineur septiemakkoorde gebruik word (byvoorbeeld Am7), wend die navorser slegs die natuurlike mineurtoonleer in die volgende voorbeeld aan.

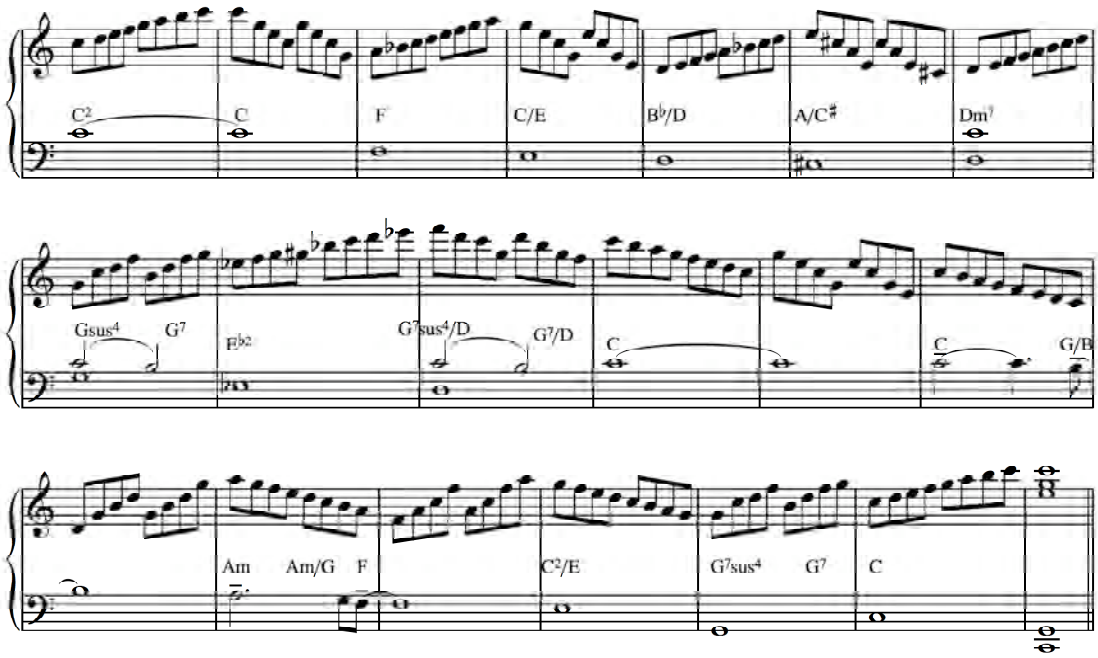
Voorbeeld 375: Toonleerrealisering (Stap 6)



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

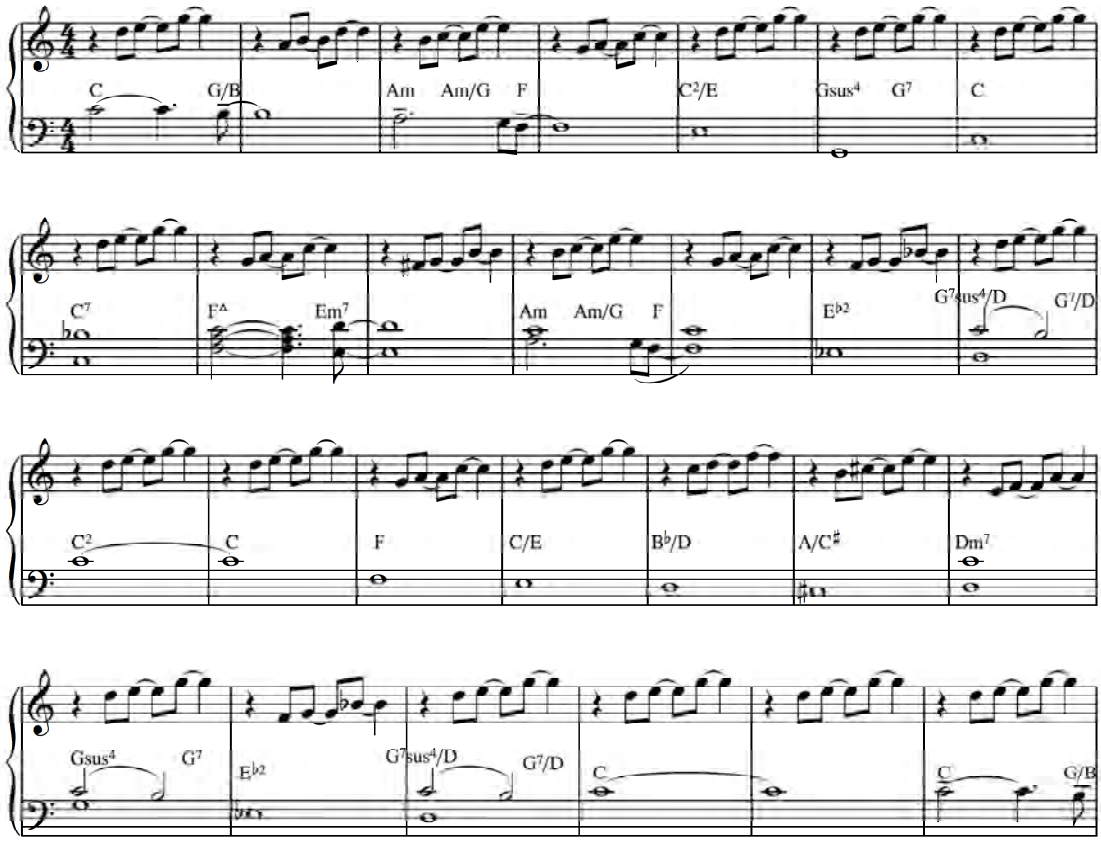
Voorbeeld 376: Toonlere, gebroke akkoorde en *arpeggio's* in kombinasie (Stap 7)

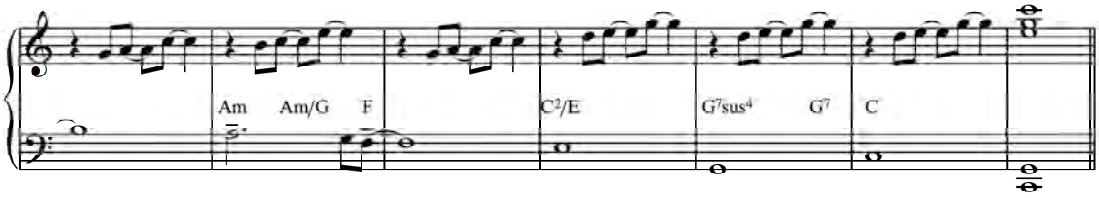




(Uit: C. Norton, *Microstyles II,* p.6)

Voorbeeld 377: Kort motief op elke akkoord (Stap 8)



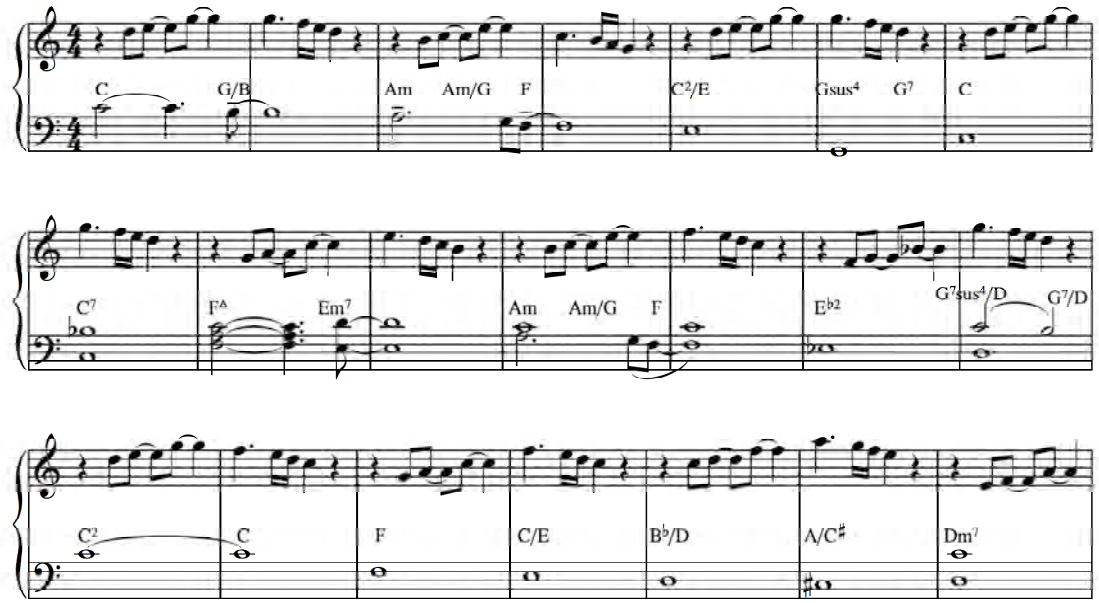


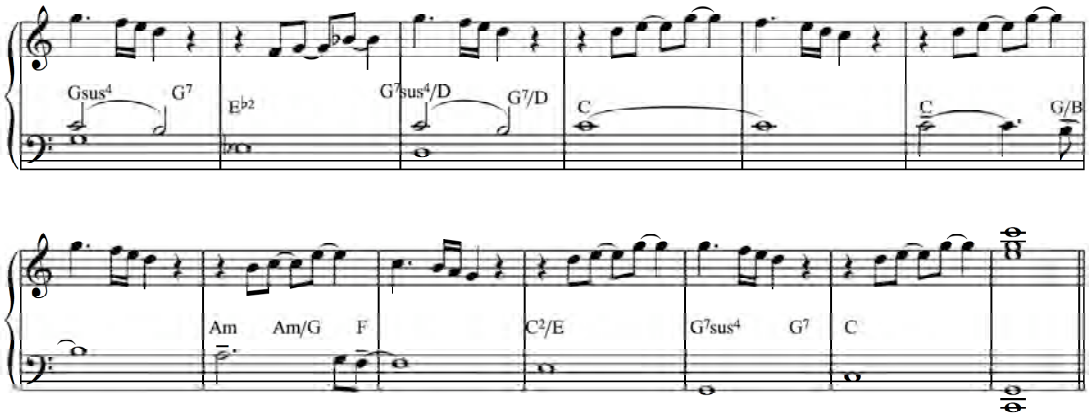
(Uit: C. Norton, *Microstyles II,* p.6)

In die vorige voorbeeld is die *lick* , wat telkens in hierdie improvisasie gebruik word, op 'n ander toonhoogte vir die Gsus^4-akkoord gebruik. Die rede hiervoor is dat die motief die terts bevat.

In die volgende voorbeeld gebruik die navorser telkens die lidiese modus vir die F majeurakkoord, omdat die B$^\flat$ in die konteks van die harmonie nie korrek klink nie. Hierdie vryheid binne die harmonie moet soms na smaak verander word.

Voorbeeld 378: Vraag-en-antwoord (Stap 9)

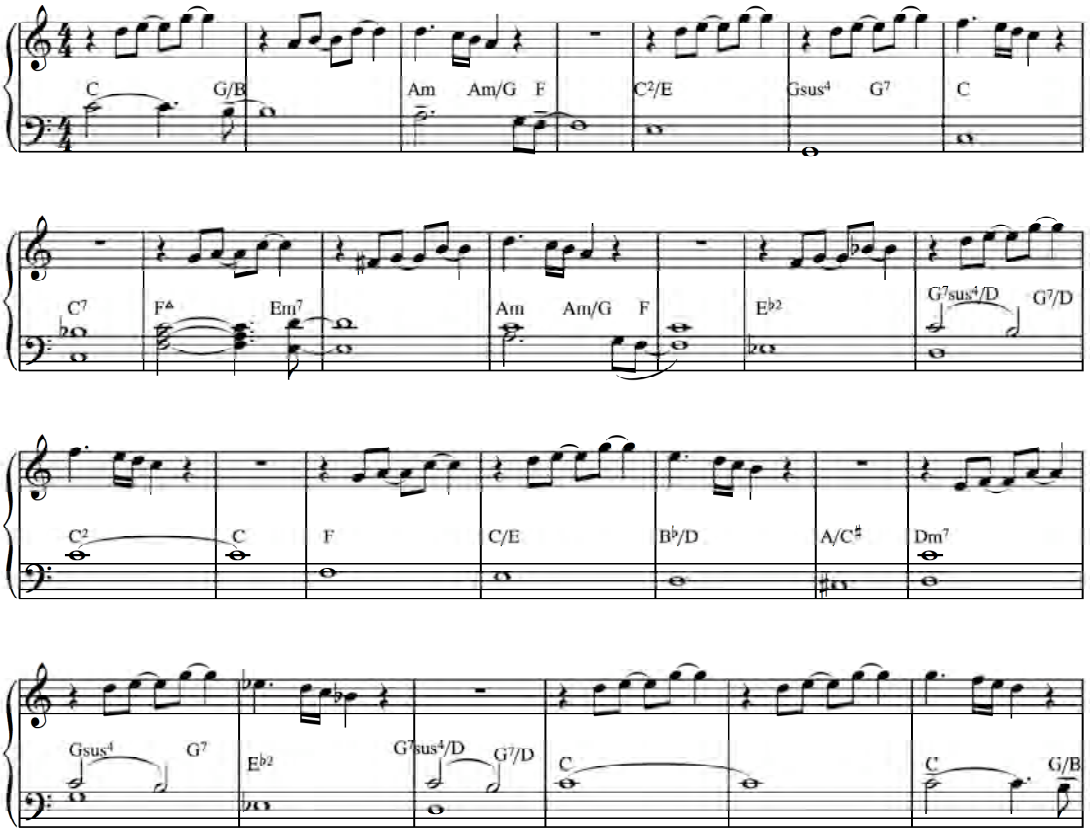


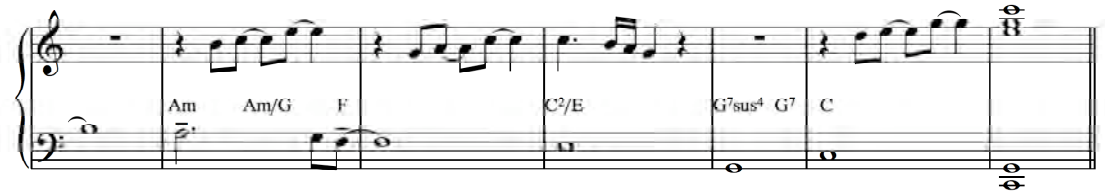


(Uit: C. Norton, *Microstyles II,* p.6)

Hierdie stuk is nie deurgaans in viermaatfrases geskryf nie, en daarom voel die volgende oefening soms asof die frases nie "inpas" nie. Ter wille van die viermaatfrasering, moet daar by die stappe se volgorde gehou word. Met die oefening waar daar vry geïmproviseer word (stap 12), kan die student die frasering na willekeur verander.

Voorbeeld 379: Viermaatfrases (Stap 10)

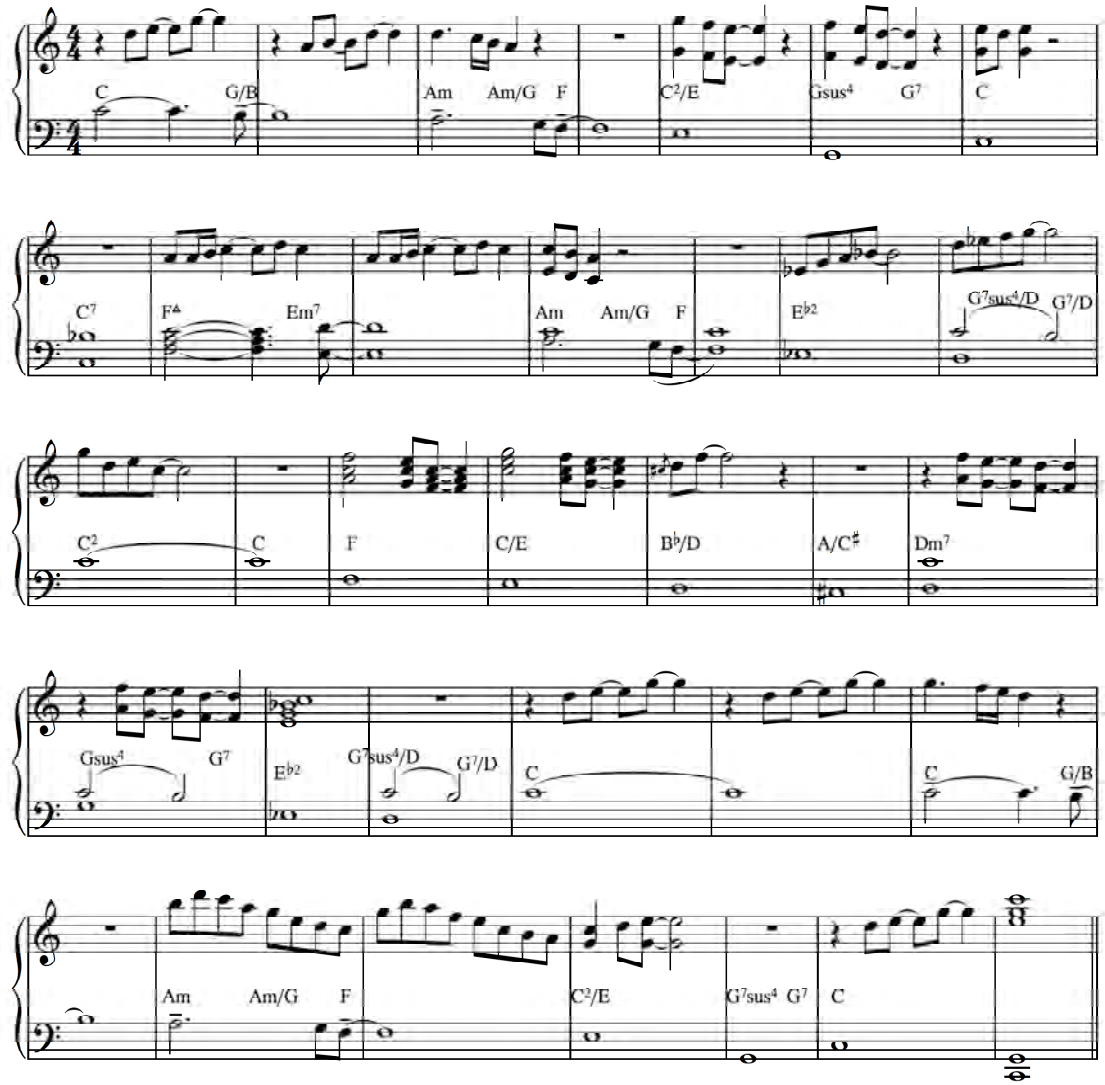




(Uit: C. Norton, *Microstyles II,* p.6)

Met die kontrasterende viermaatfrases, moet die onderwyser die geleentheid gebruik om in die leë maat (waar die student die rusteken gebruik) op dieselfde of ander klavier 'n kort *lick* te speel as voorbeeld van 'n motief wat die student in die volgende frase kan gebruik.

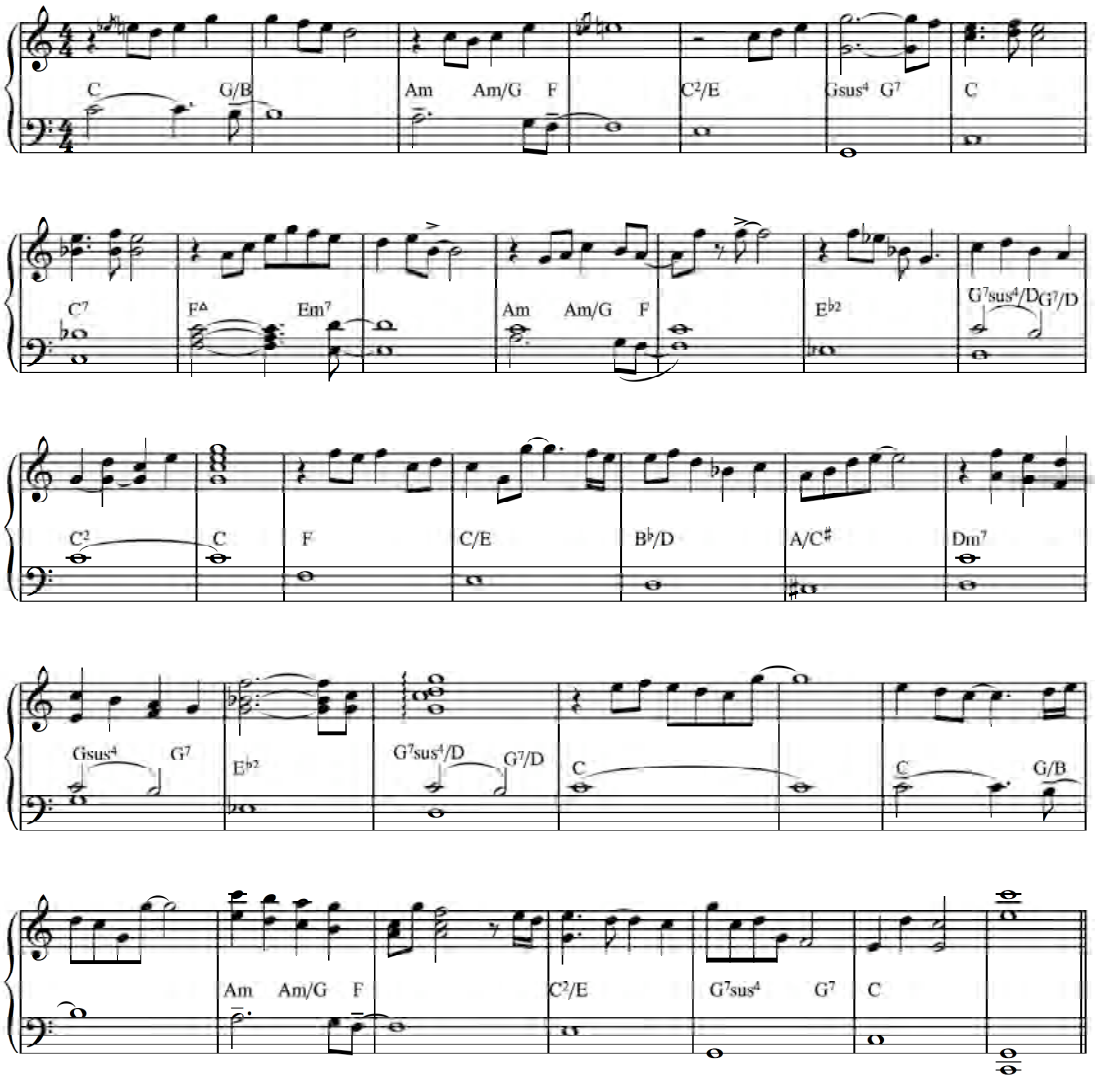
Voorbeeld 380: Kontrasterende viermaatfrases (Stap 11)



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

'n Student wat die vermoë toon om korrek volgens die frases van die musiek motiewe te vorm, sal tydens die vrye improvisasie sy/haar gehoor gebruik om die eindes van frases aan te dui. Hierdie konsep van onreëlmatige frasevorming word soms makliker bespeur deur 'n student wat eers viermaatfrases as die natuurlike fraselengte aangeleer het. Afwykings val in sulke gevalle maklik op.

Voorbeeld 381: Vrye improvisasie (Stap 12)



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

Die aard van die musiek dikteer 'n melodie wat meer liries as ritmies moet wees.

Die weergawe waar hierdie improvisasie as *solo* voorkom, kan in Bylaag C gevind word.

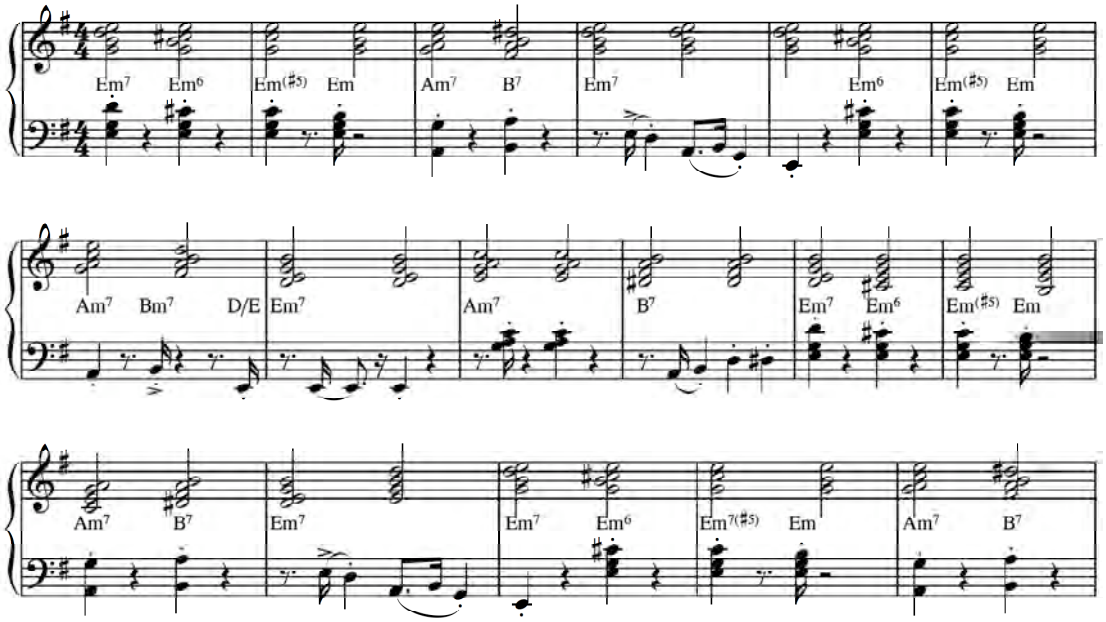
7.8.5 *Swing feel*-improvisasies

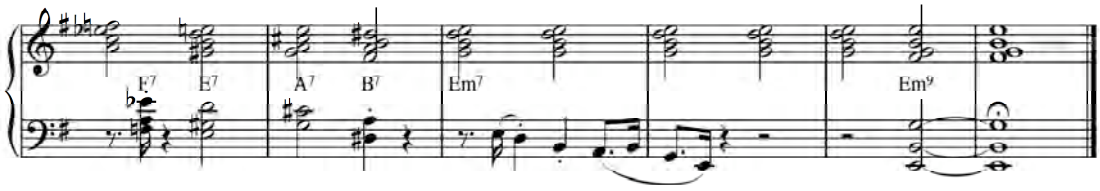
III-1 *Sunny Side Up* (*Swing*)

Die *swing feel* in hierdie stuk word nie net deur die geïmproviseerde ritmes in die regterhand geïmpliseer nie, maar ook deur kort *licks* in die linkerhand. Die oefeninge vir stap 1 tot 4 is dieselfde, ongeag die *swing feel.*

Die aaneensluiting van die oorspronklike komposisie en die improvisasie-gedeelte verlang geen verandering aan die oorspronklike nie, behalwe dat die *fermata* (wat op die laaste akkoord aangedui is), uitgelaat word, behalwe wanneer die oorspronklike komposisie vir die laaste keer gespeel word.

Voorbeeld 382: Akkoordrealisering (Stap 3)

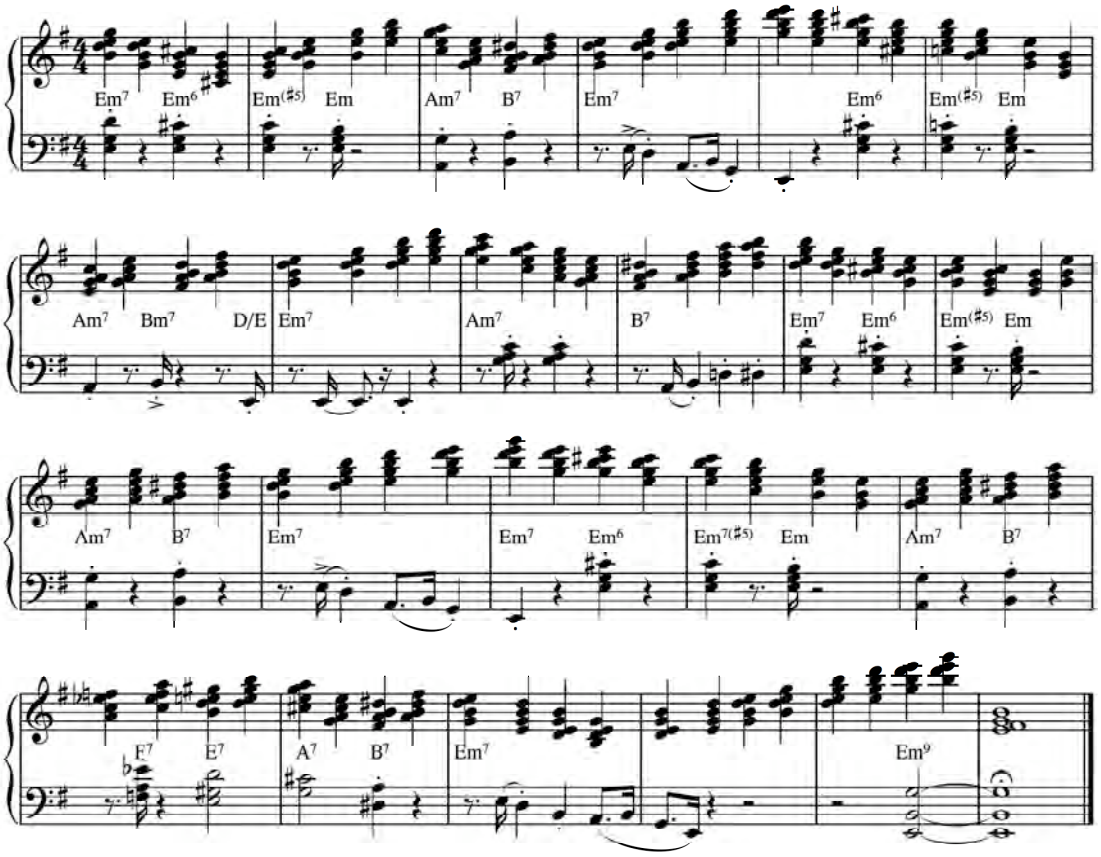




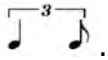
(Uit: C. Norton, *Microstyles III,* p.1)

In maat 7 het Norton in die oorspronklike komposisie 'n kort D/E-akkoord gebruik wat nie in die oefeninge gebruik word nie omdat die ritmiese plasing daarvan dit te kort maak vir 'n harmoniese wisseling. Dit word ook vanaf stap 4 nie meer in die akkoordsimbole in die partituur aangebring nie.

Voorbeeld 383: Akkoordrealisering met omkerings (Stap 4)

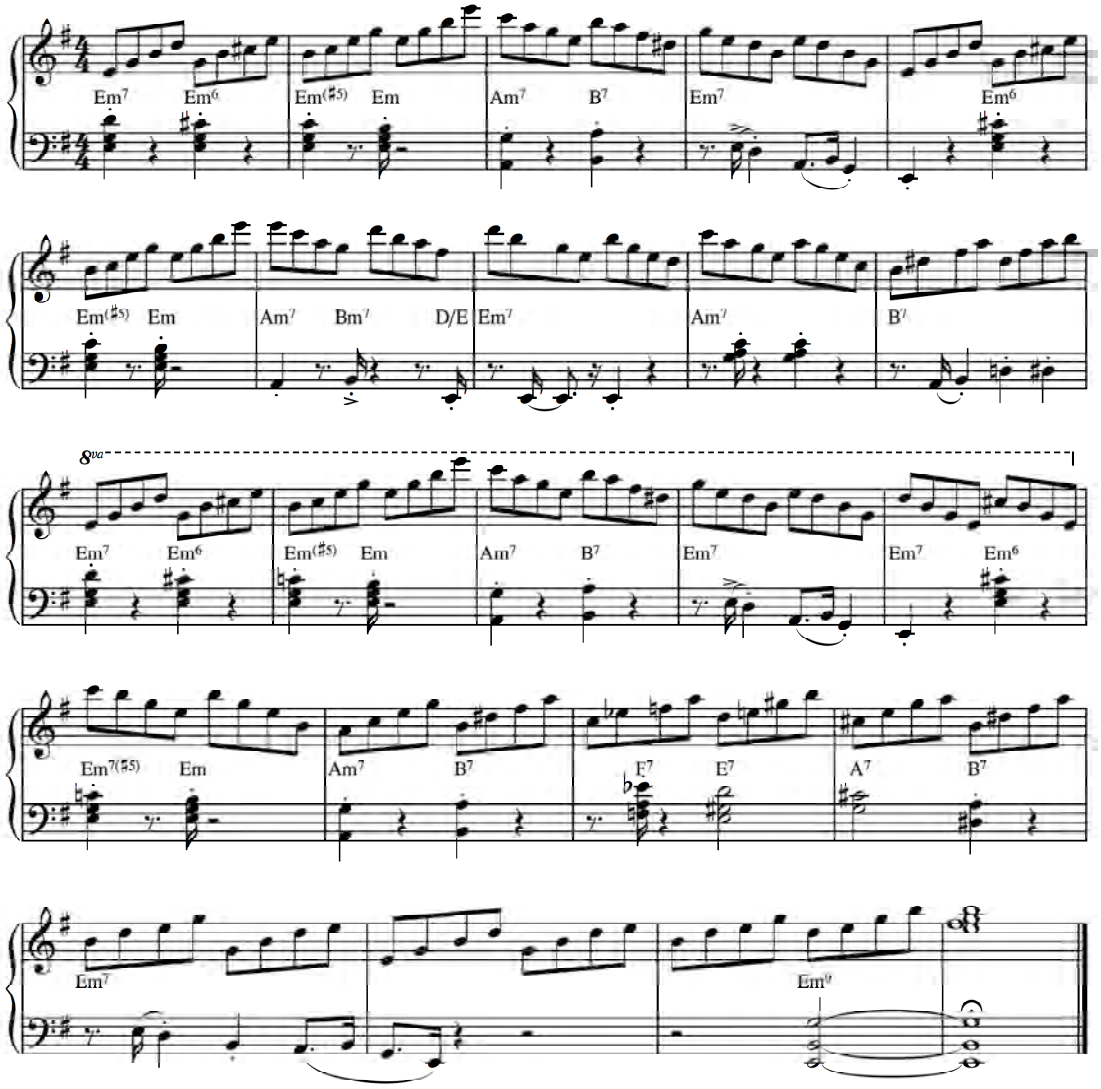


(Uit: C. Norton, *Microstyles III,* p.1)

In die volgende oefening word lank-kort-rimes in 'n *swing feel* gebruik. Dit is genoteer as gelyke agstenote, maar moet deurgaans gespeel word as  .

Die *swing*-aanduiding bo-aan 'n partituur het betrekking op die uitvoering van die agstenote.

Voorbeeld 384: Realisering van *arpeggio's* en gebroke akoorde (Stap 5)

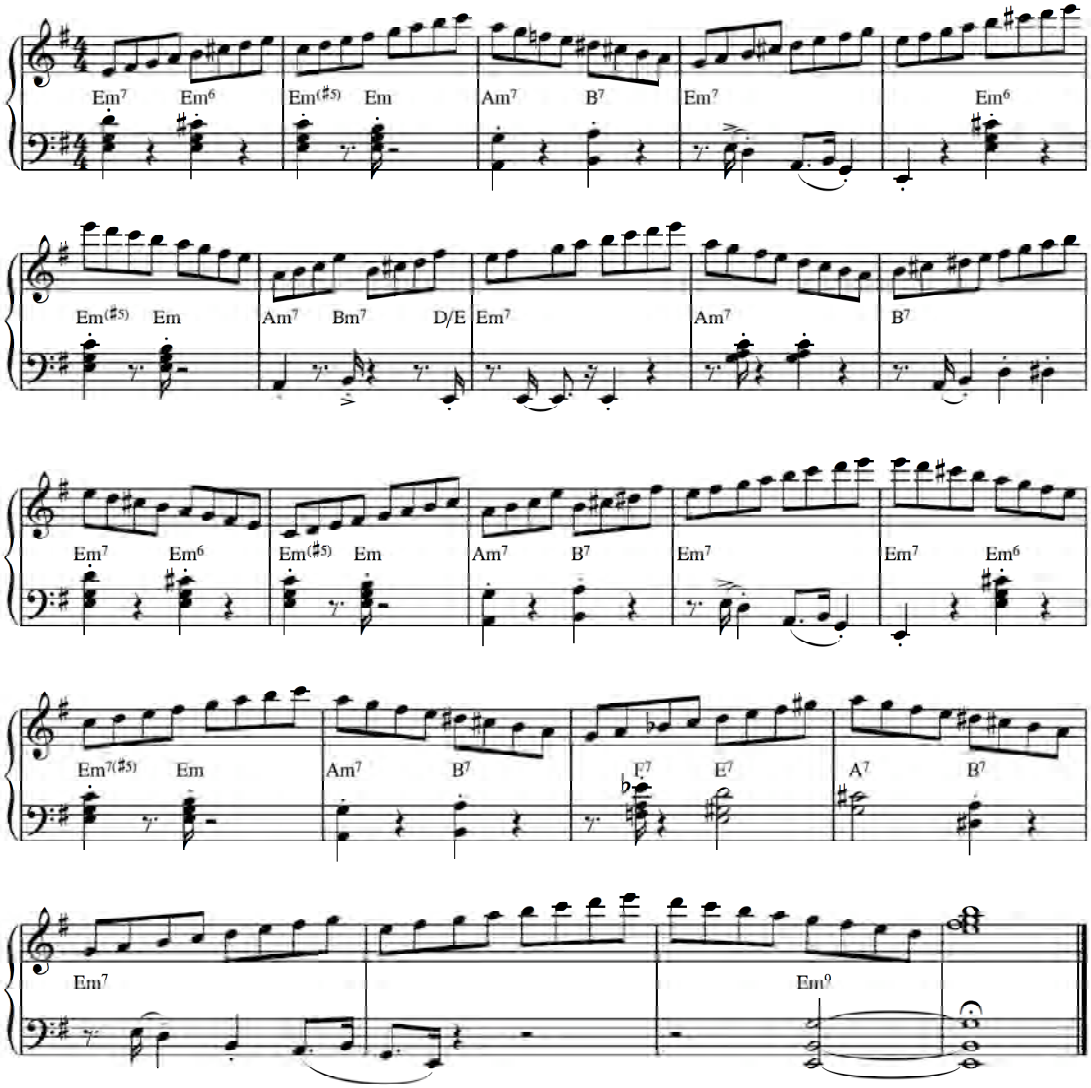


(Uit: C. Norton, *Microstyles III,* p.1)

Waar die linkerhand in bostaande oefening 'n gepunteerde agstenoot gevolg deur 'n sestiendenoot het, word die ritme hiervan ook na 'n triool van 'n kwartnoot en 'n agstenoot verander om by die *swing feel* in te pas.

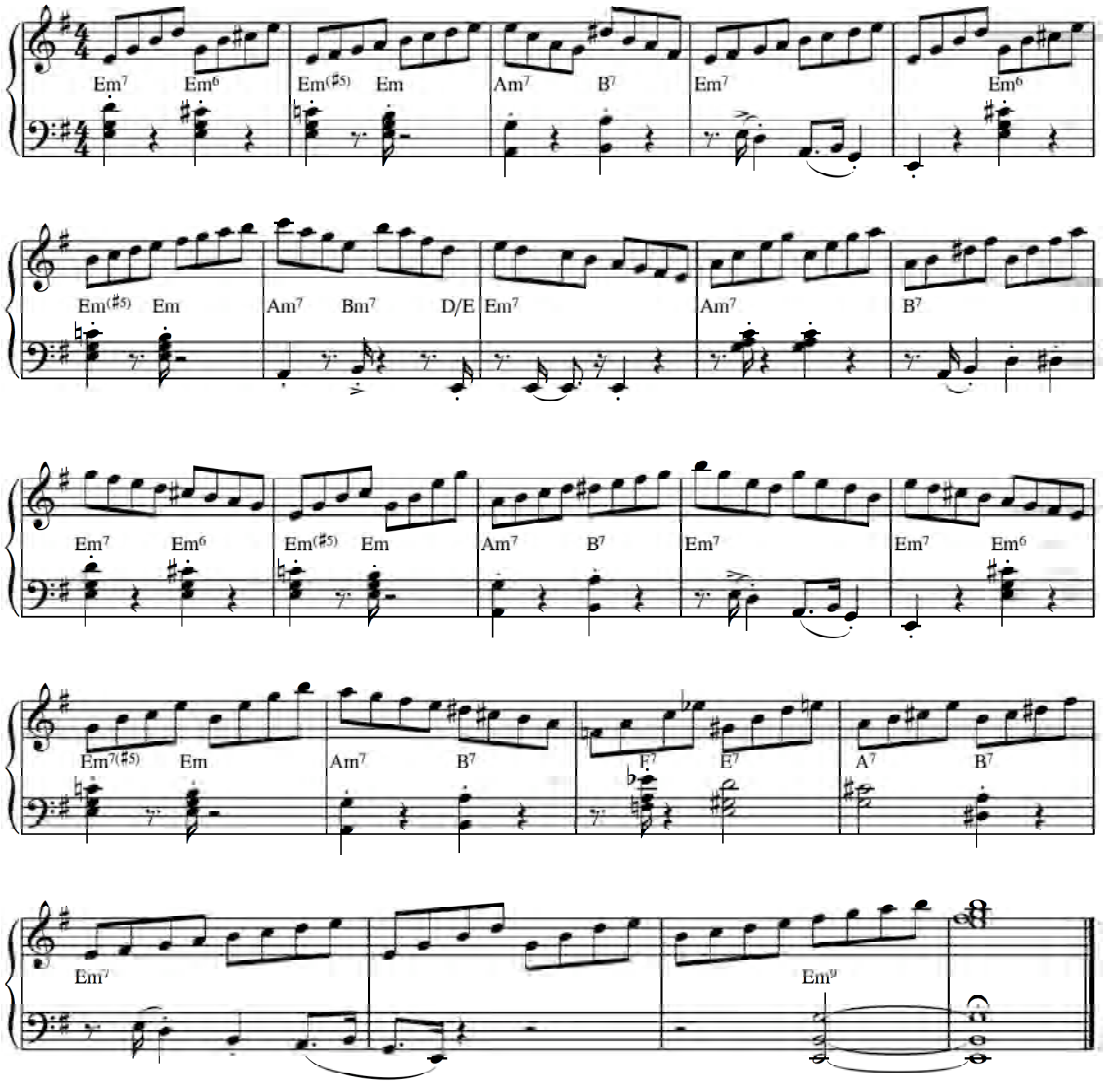
In die volgende voorbeeld by die realisering van toonlere, gebruik die navorser die akkoordsimbool as aanduiding van watter modus of tipe mineurtoonleer meer geskik is vir die oomblik. Soms word daar 'n doriese toonleer op E gespeel (soos die Em^{6}-akkoord) of 'n eoliese toonleer op E (soos by Em- en Em^{7}-akkoorde).

Voorbeeld 385: Toonleerrealisering (Stap 6)



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

Voorbeeld 386: Toonlere en gebroke akkoorde in kombinasie (Stap 7)

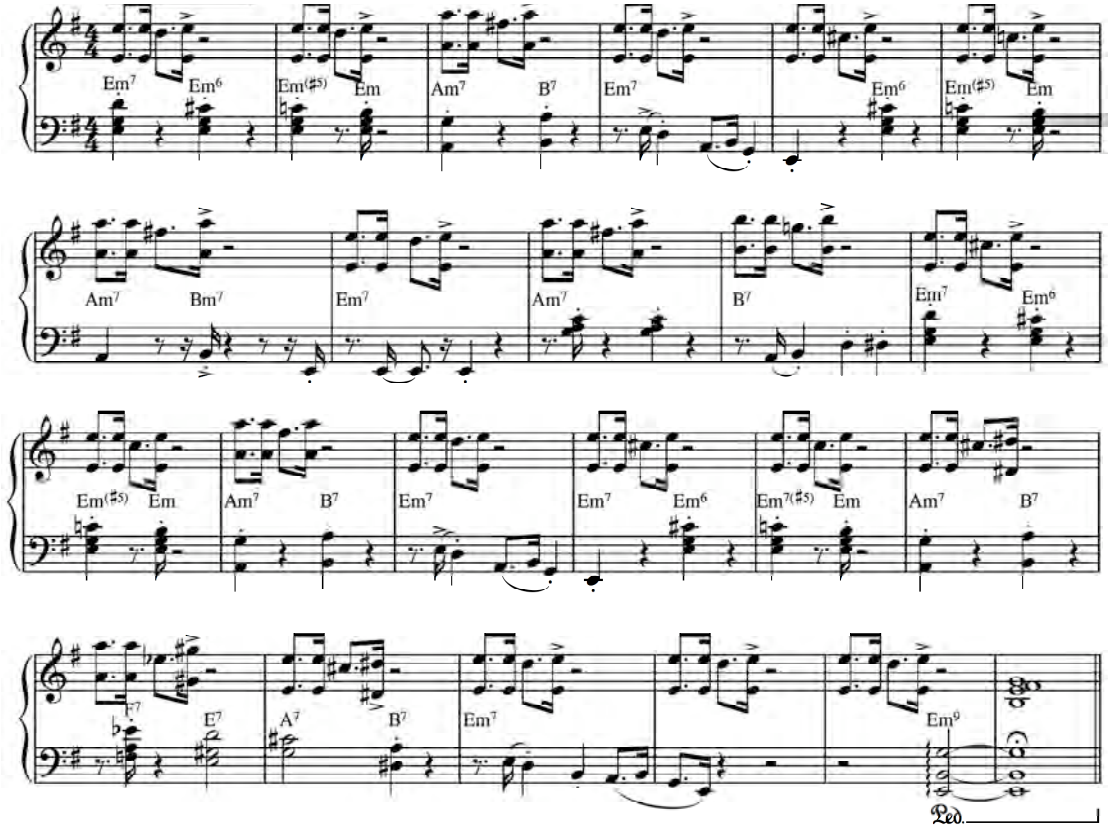


(Uit: C. Norton, *Microstyles III,* p.1)

In die volgende voorbeelde word die *swing feel* telkens met gepunteerde nootwaardes genoteer om die student gewoond te maak om ook hierdie ritme natuurlik as triool binne die *swing feel* te kan realiseer.

In die konseptualisering van ’n kort motief is dit belangrik om die musikale idee aan ’n tegniese vaardigheid te koppel, wat binne die student se vemoë is. Motiewe met dubbelnoottertse, -oktawe, -sesdes of die gebruik van ’n *acciaccatura* maak die motiewe makliker herkenbaar.

Voorbeeld 387: Kort motief op elke akkoord (Stap 8)

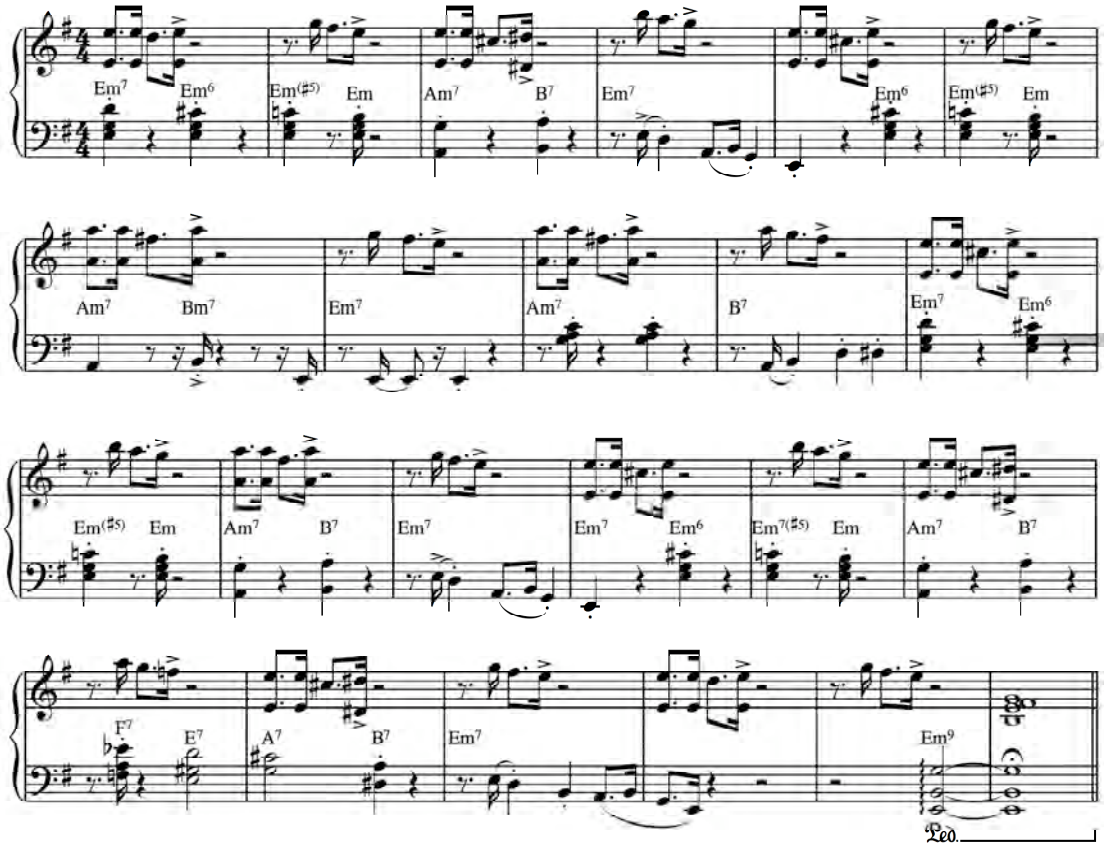


(Uit: C. Norton, *Microstyles III,* p.1)

Die motief word verskillend aangewend vir verskillende akkoorde. Soms word die verandering van Em^{6} na $Em^{(\sharp 5)}$ in die enkelnoot in die motief getoon, en soms nie. Dit is egter belangrik dat die motief korrek binne die akkoord aangewend word. Indien 'n student die aanvanklike motief nie op dieselfde toontrap van elke akkoord begin nie, maar dit korrek binne die akkoord aanpas, is dit korrek.

Indien die vraag-motief 'n dubbelnootterts of oktaaf bevat het, is dit moontlik om ter wille van variasie die antwoord-motief as enkellyn-melodie te improviseer.

Voorbeeld 388: Vraag-en-antwoord (Stap 9)

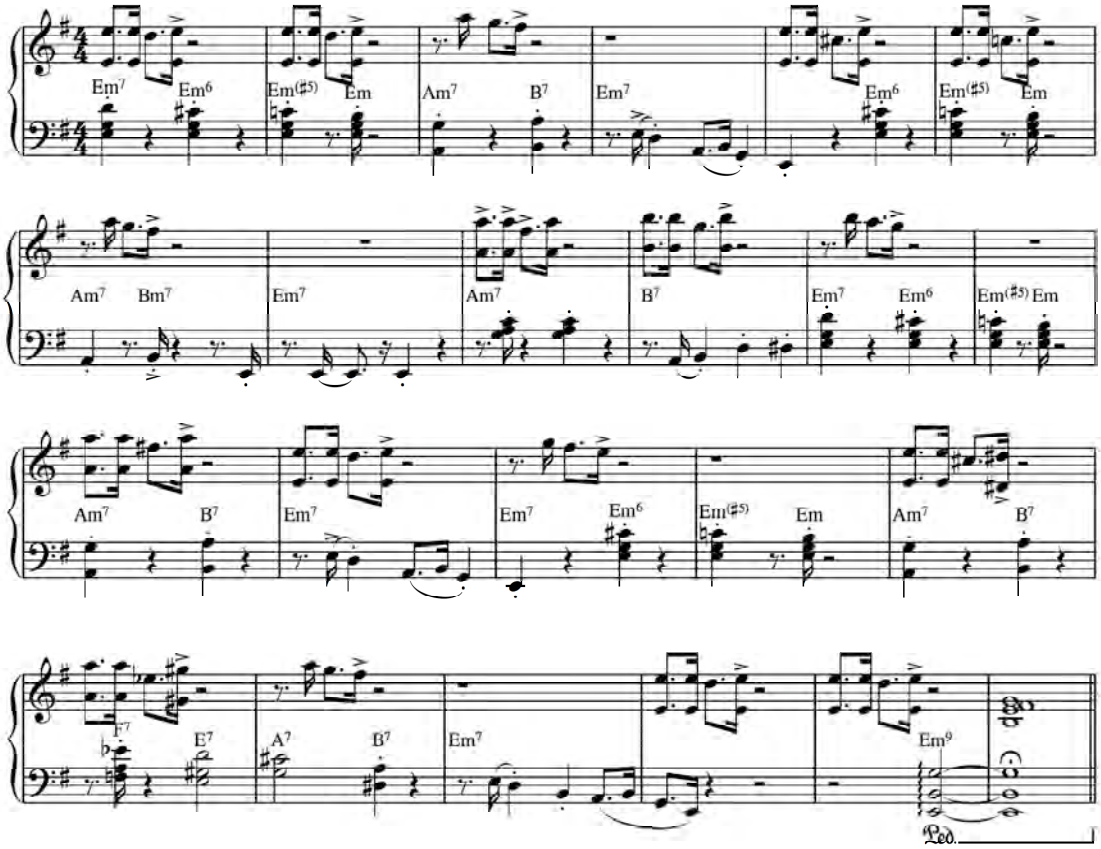


(Uit: C. Norton, *Microstyles III,* p.1)

Dit blyk duidelik uit die voorafgaande oefening dat die antwoord-motief nie elke keer op dieselfde toonhoogte van elke akkoord begin nie. Dit begin telkens op ’n ander toontrap.

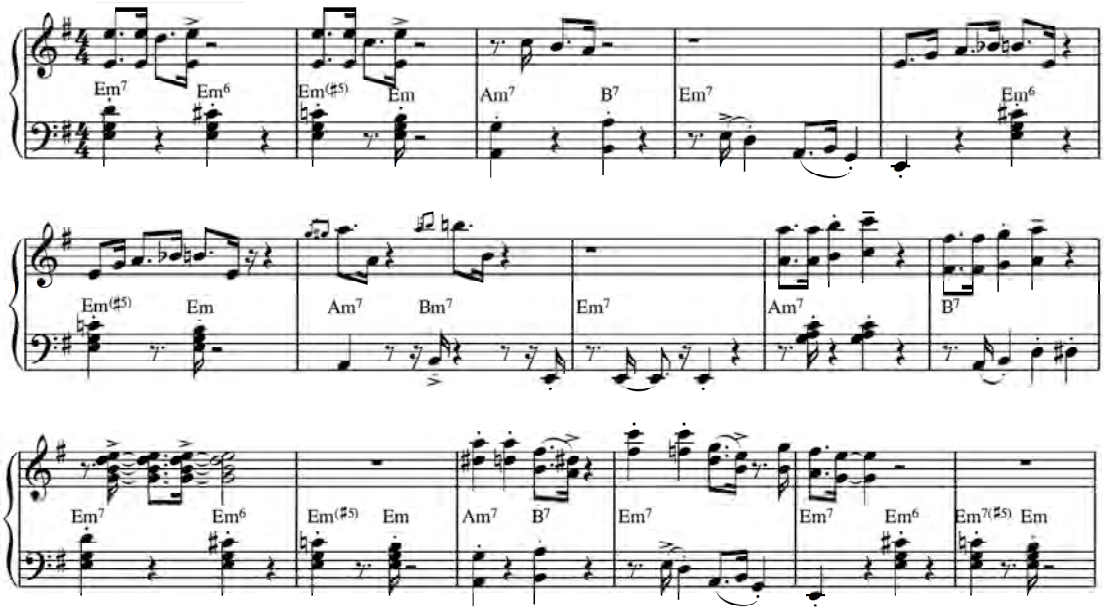
Dit is belangrik vir die student en die onderwyser om buigsaam te wees by die toepassing van sekere reëls en/of begrippe binne die raamwerk van improvisasie. Dit is deurgaans belangrik om die student daaraan te herinner dat dit sy/haar keuse is op watter wyse ’n konsep toegepas kan word. Dit is uiteraard moontlik om die student te dwing om ’n oefening ter wille van die opvoedkundige aard daarvan op ’n bepaalde wyse te speel. Dit is deurentyd belangrik om enige inisiatief en kreatiewe denke wat die student mag toon, aan te moedig.

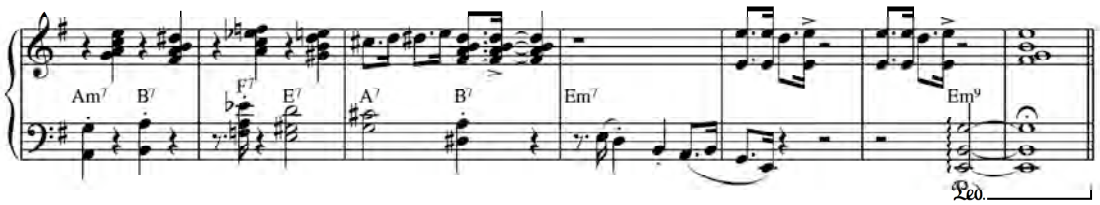
Voorbeeld 389: Viermaatfrases (Stap 10)



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

Voorbeeld 390: Kontrasterende viermaatfrases (Stap 11)

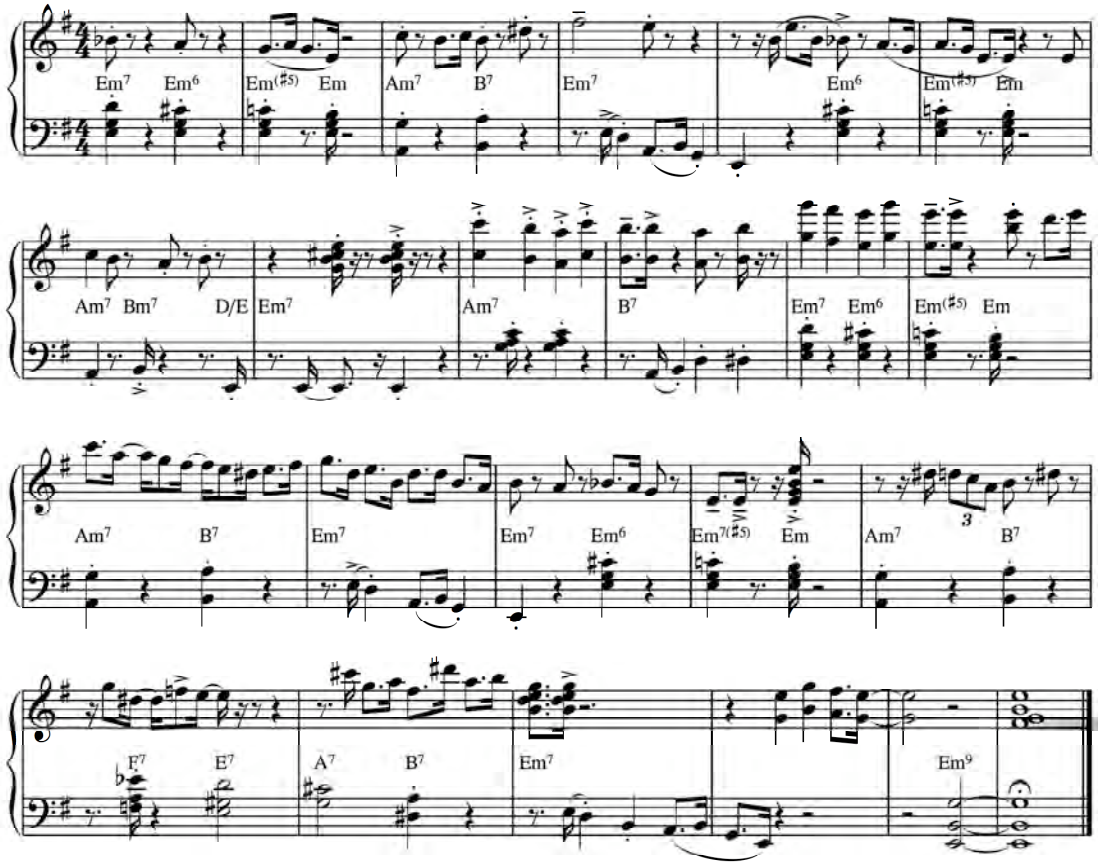


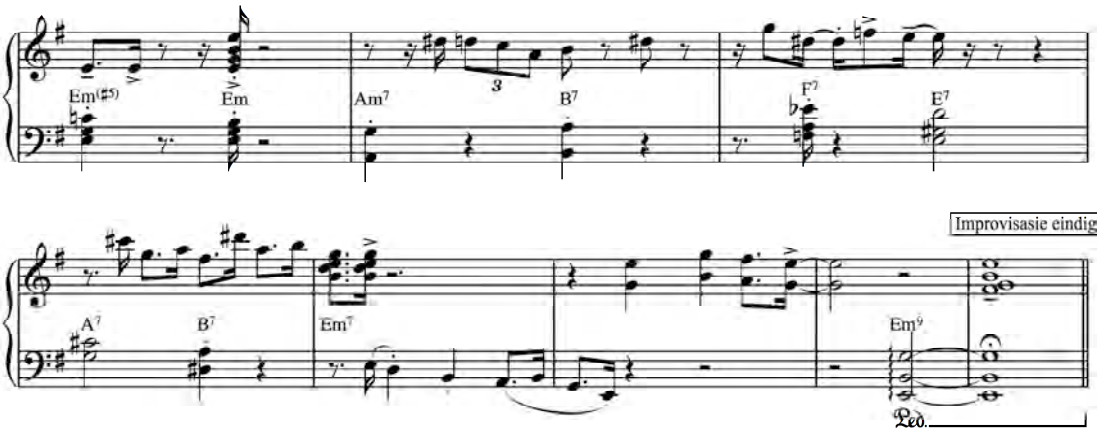


(Uit: C. Norton, *Microstyles III,* p.1)

Indien die student met 'n viermaatfrase vorendag kom waarvan hy/sy baie hou, is dit toelaatbaar om dit te herhaal, mits daar ook ruimte gelaat word vir kontrasterende viermaatfrases. In die volgende voorbeeld van 'n vrye improvisasie-oefening, kan die gebruik van die *blues*-toonleer op E duidelik gesien word. Die klank van die toonleer pas besonder goed in 'n mineur modus vir die beginner-improviseerder.

Voorbeeld 391: Vrye improvisasie (Stap 12)





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

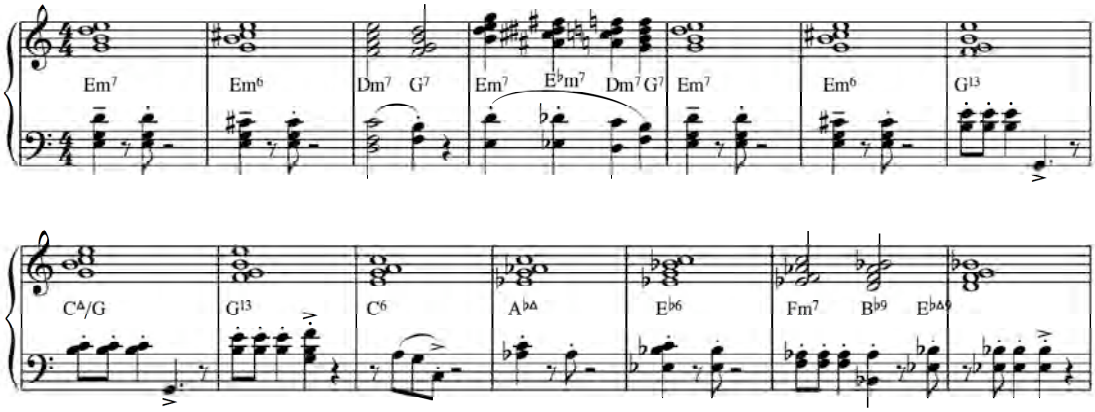
'n Volledige weergawe (met die improvisasie-seksie) van *Sunny Side Up* kan in Bylaag C gevind word.

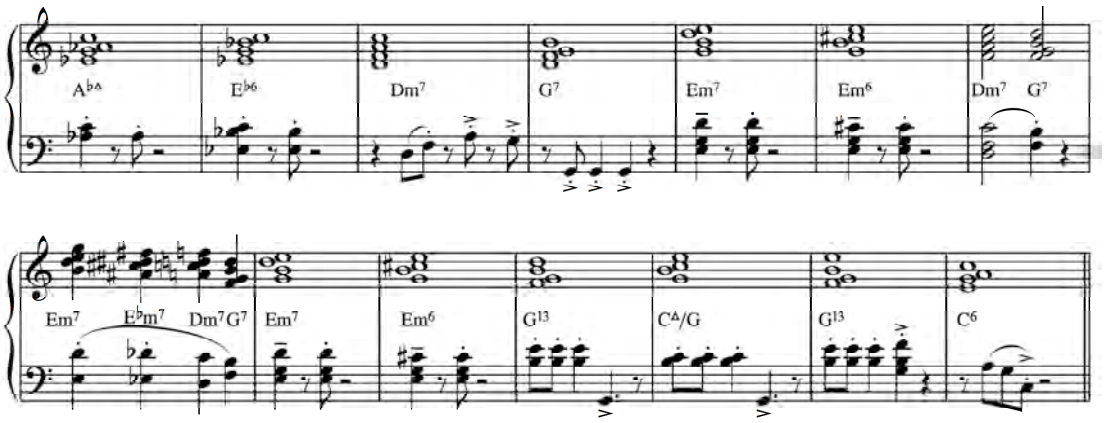
7.8.6 Moeiliker improvisasies

II-2 *Giveaway* (*Tango*)

Die ritmiek van die begeleiding maak dit aanvanklik moeilik om dit as basis vir 'n improvisasie te gebruik. Die realisering van die harmonieë hang meestal van die nootkeuse in die regterhand af. Die akkoord-oefeninge in stap 3 is ideaal om die student te oriënteer.

Voorbeeld 392: Akkoordrealisering (Stap 3)



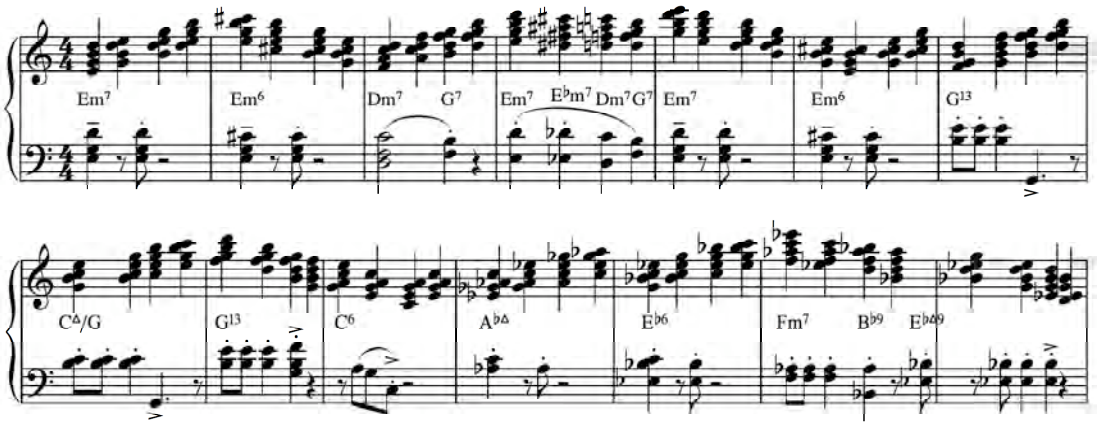


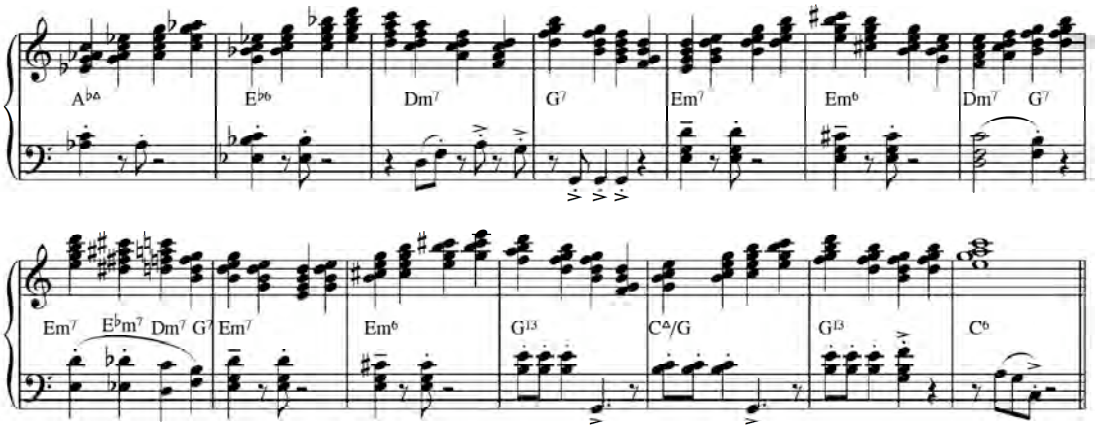
(Uit: C. Norton, *Microstyles II,* p.2)

Die harmoniese ritme beweeg soms in kwartnote wat dit onmoontlik maak om al vier omkerings in te pas. Wanneer die harmoniese ritme vinnig beweeg, is enige omkering van die akkoord aanvaarbaar.

Die G^{13}-akkoord wat dikwels voorkom (omdat die akkoord 'n E insluit), word as G^{7} in die regterhand gespeel omdat die tredesiem (E) reeds in die linkerhand gehoor word.

Voorbeeld 393: Akkoordrealisering met omkerings (Stap 4)

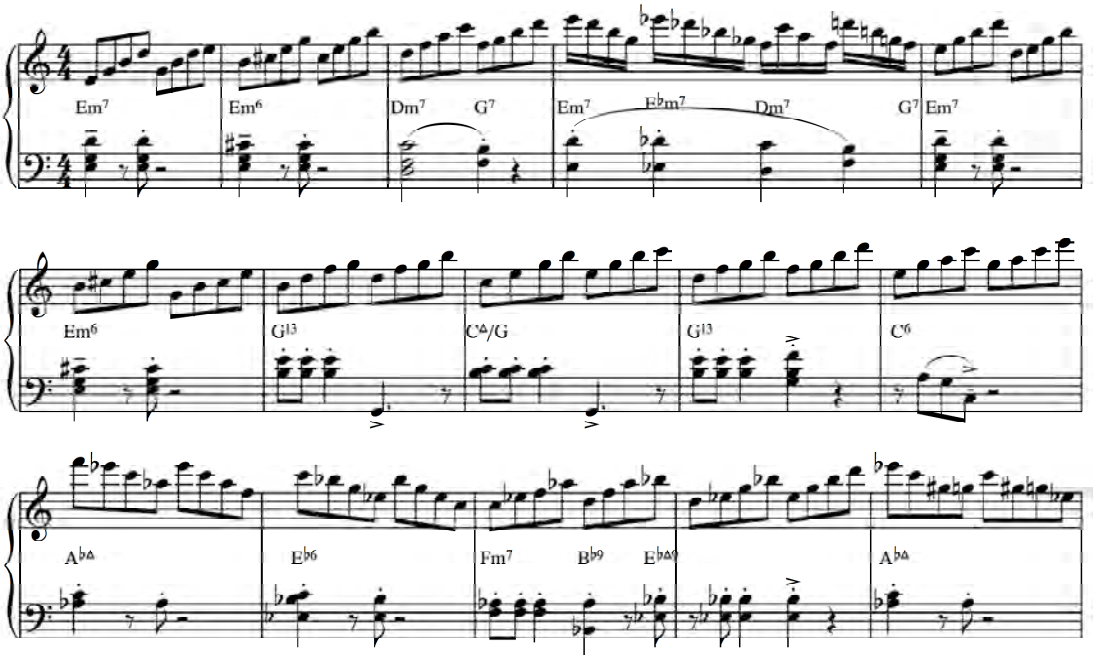


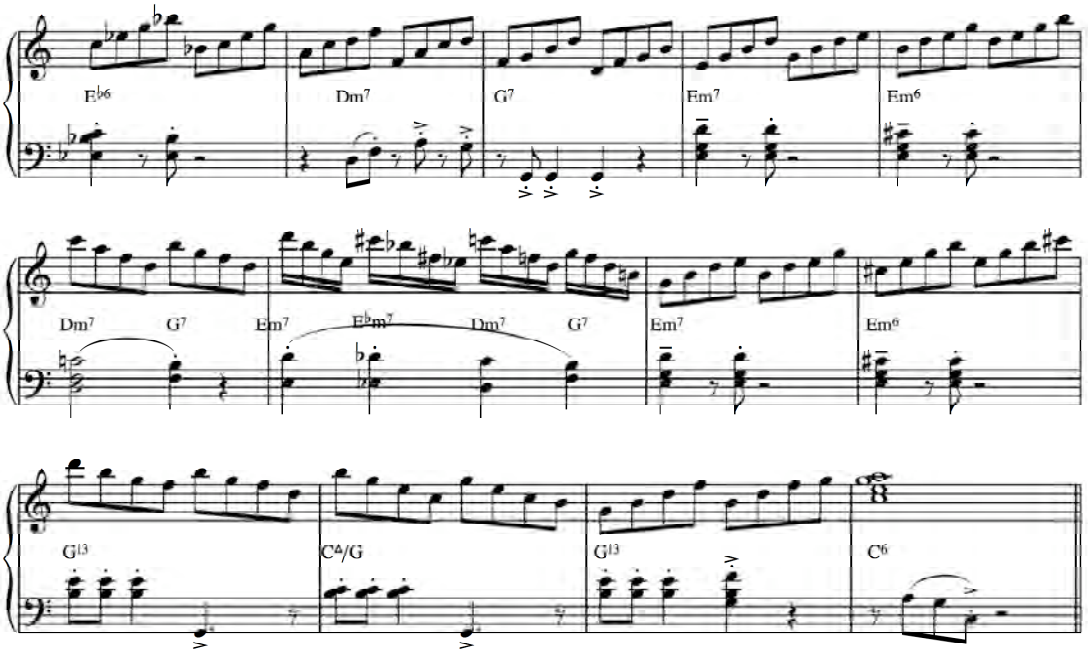


(Uit: C. Norton, *Microstyles II,* p.2)

Omdat die *tango*-styl gelyke agstenote bevat, word daar tydens dié oefening agstenote teenoor die meeste akkoorde gebruik. Waar die harmoniese ritme in kwartnote beweeg, word sestiendenote gebruik, om sodoende ook al vier note van elke akkoord te realiseer. As alternatief kan die sestiendenote op hierdie akkoorde met blokakkoorde (soos in die vorige oefening) in kwartnote vervang word.

Voorbeeld 394: Realisering van *arpeggio's* en gebroke akoorde (Stap 5)



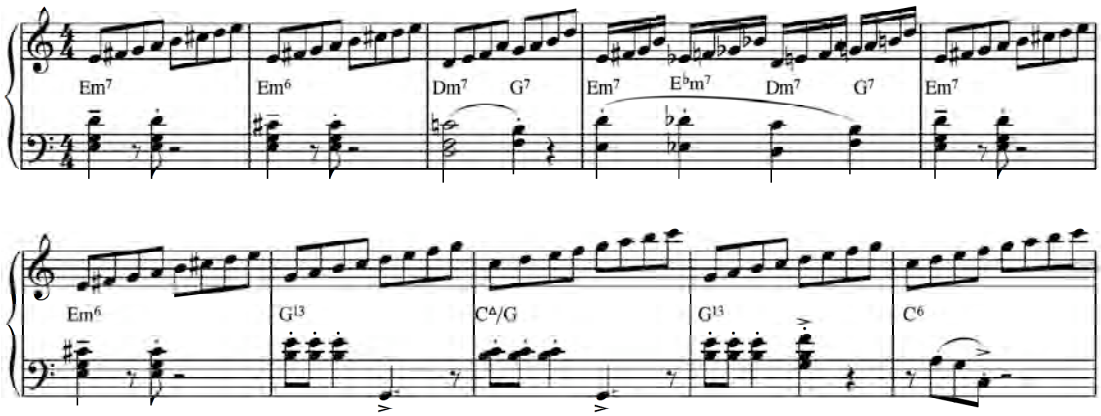


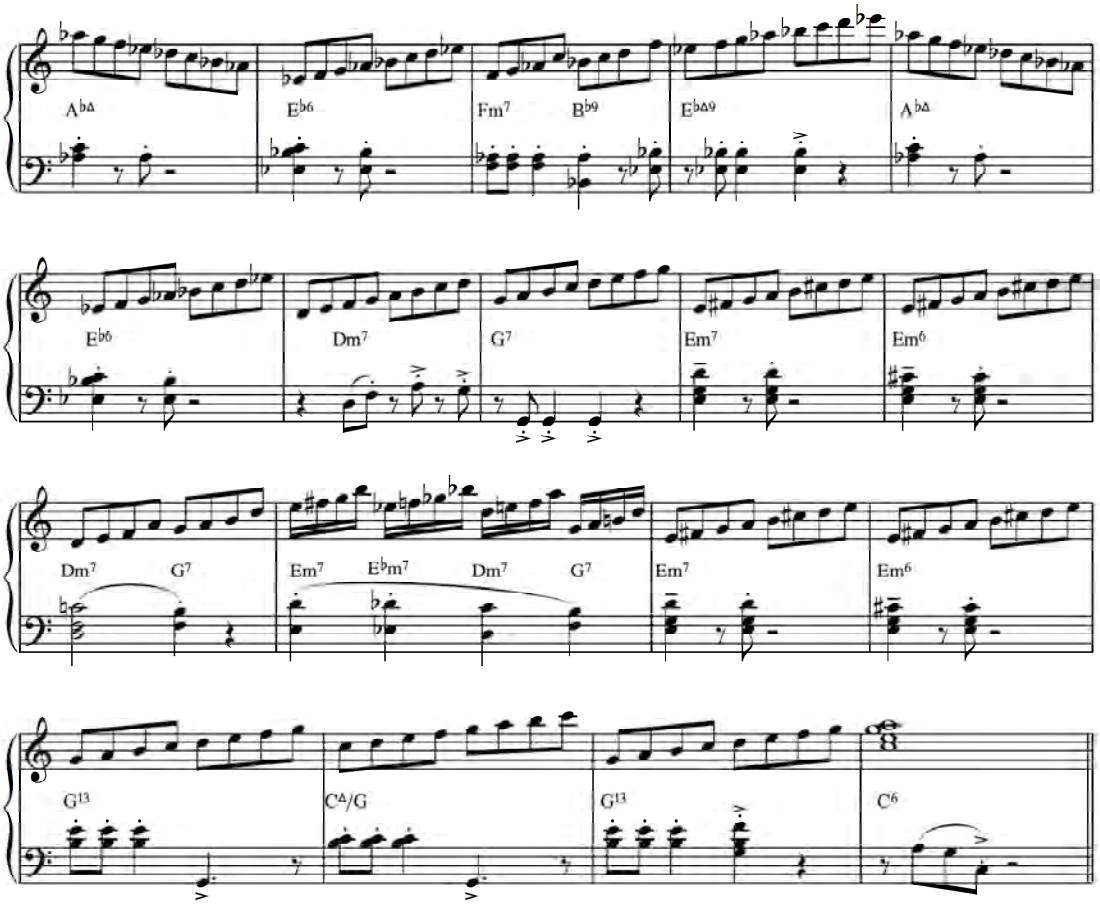
(Uit: C. Norton, *Microstyles II,* p.2)

In die volgende voorbeeld het die navorser met opset elke toonleer op die tonika begin, om die veranderinge van harmonie (waar die linkerhand nie die grondnoot speel nie) duideliker te toon.

In maat 13 word die laaste agste van die maat gebruik om die E♭-akkoord voor maat 14 te antisipeer. Hierdie antisipering word nie in die toonlere of *arpeggio's* weerspieël nie, omdat die harmonie te vinnig verander.

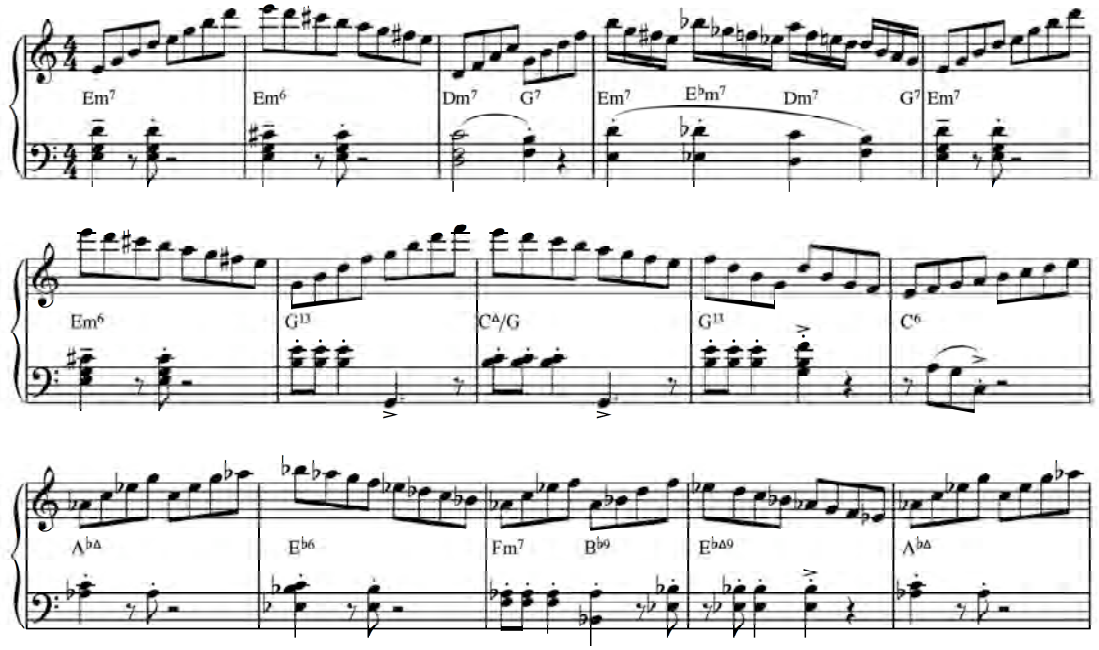
Voorbeeld 395: Toonleerrealisering (Stap 6)

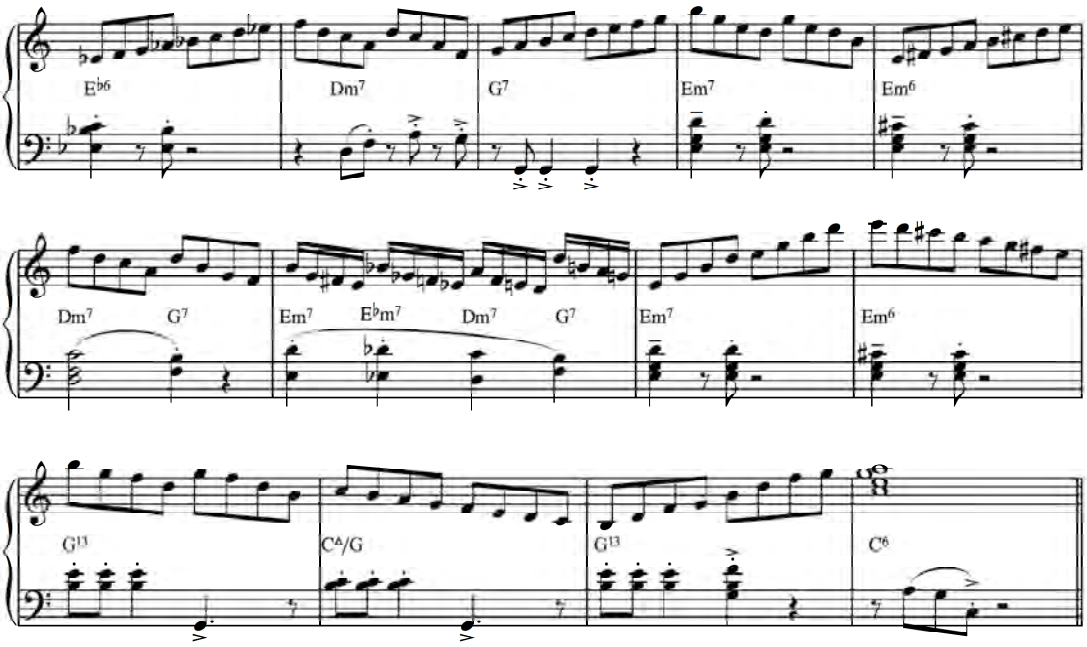




(Uit: C. Norton, *Microstyles II,* p.2)

<u>Voorbeeld 396</u>: Toonlere en gebroke akkoorde in kombinasie (Stap 7)

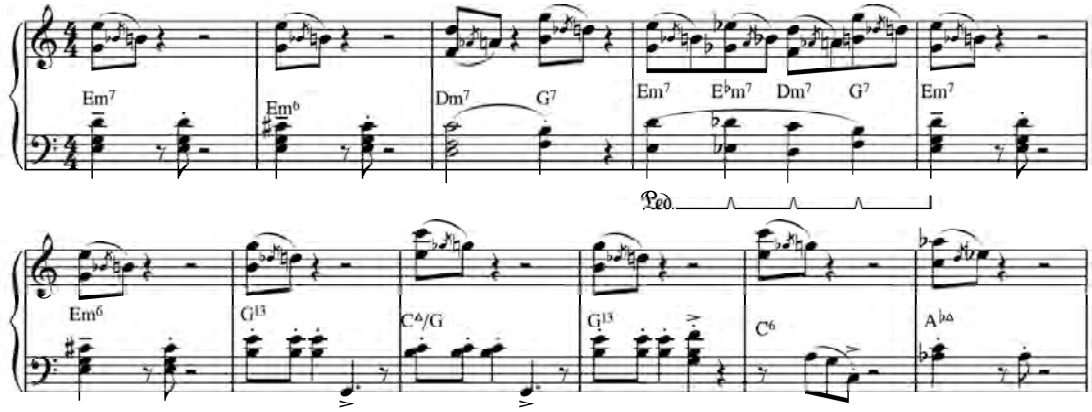


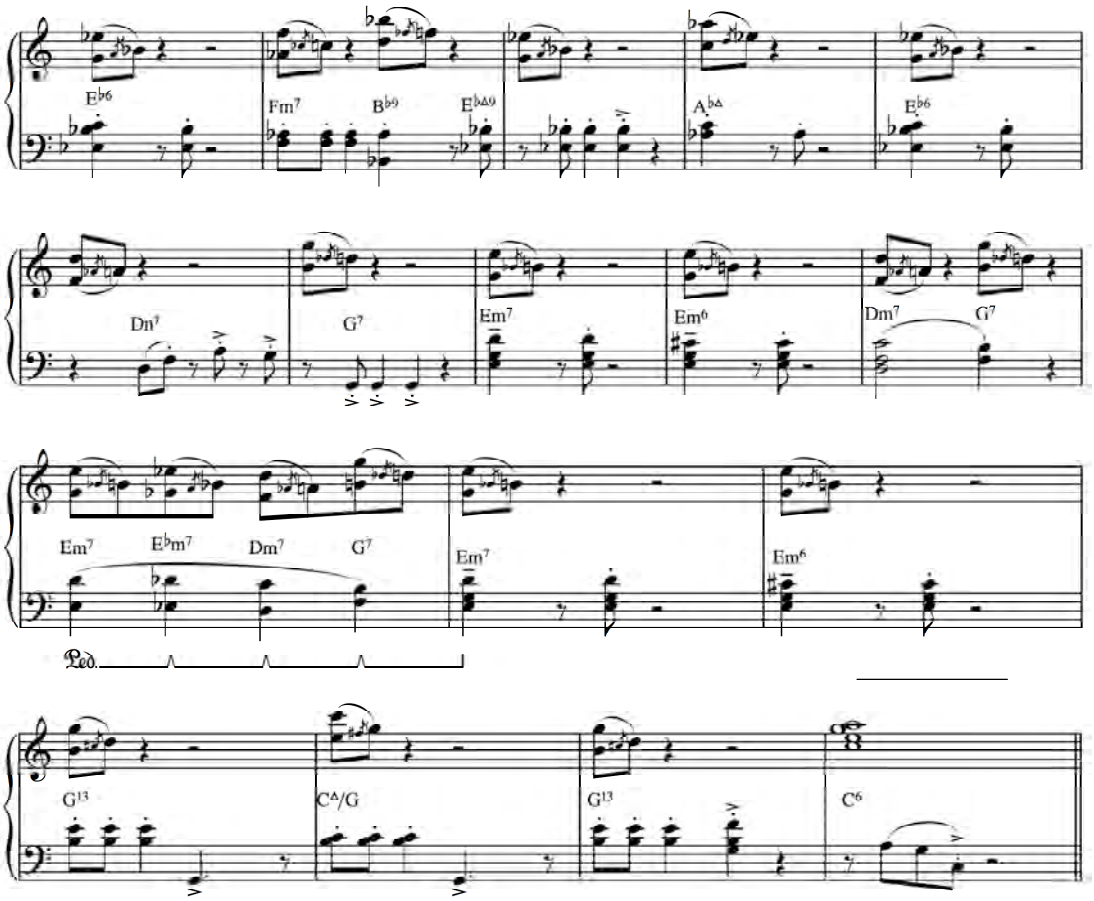


(Uit: C. Norton, *Microstyles II,* p.2)

Dieselfde vryheid van keuse wat ’n student het om ’n toonleer, *arpeggio* of gebroke akkoord op ’n ander toontrap as die tonika te begin, is ook hier van toepassing, soos daar duidelik in die vorige voorbeeld gesien kan word.

Voorbeeld 397: Kort motief op elke akkoord (Stap 8)

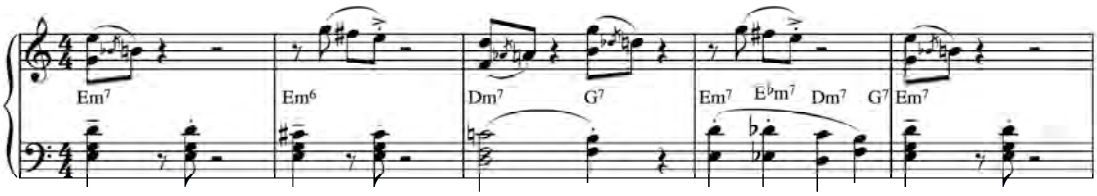


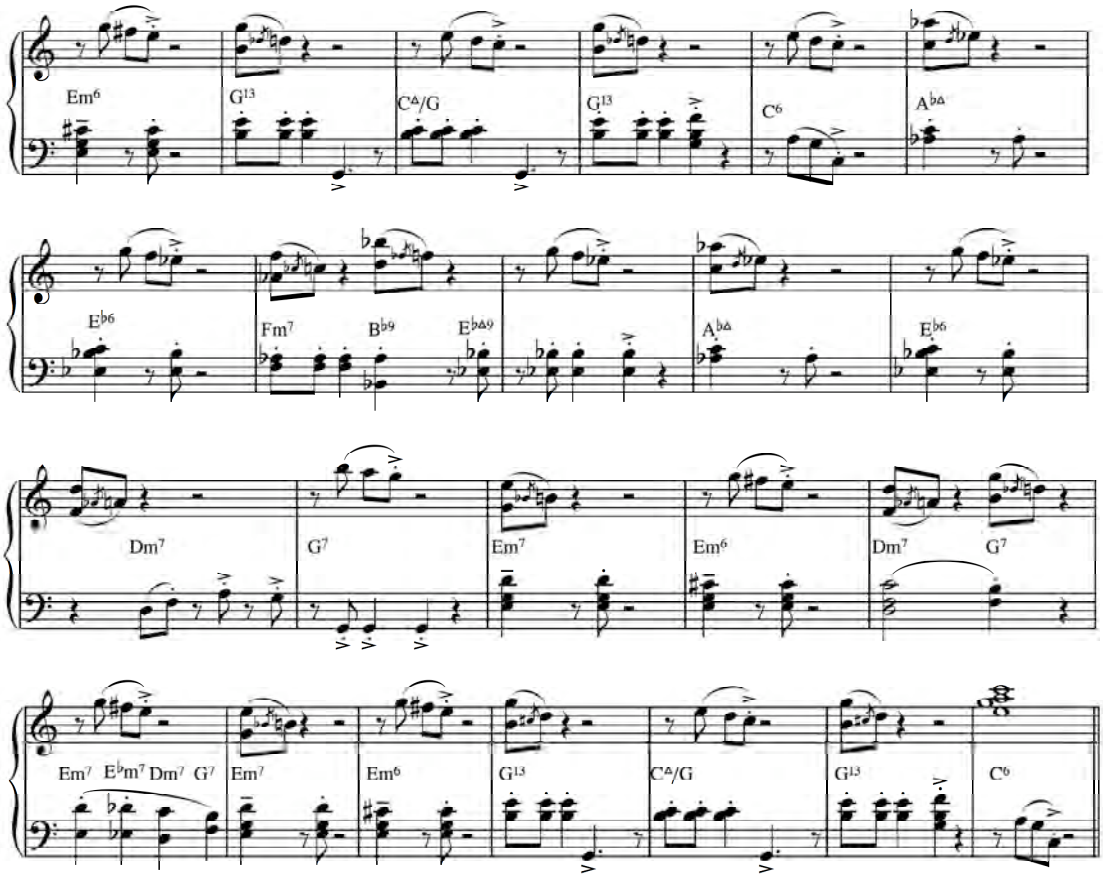


(Uit: C. Norton, *Microstyles II,* p.2)

Omdat die vorige voorbeelde meestal een akkoord per maat het, is die vraag-en-antwoord-oefening maklik uitvoerbaar. In die volgende oefening is die harmoniese ritme egter nie dieselfde in elke maat nie. 'n Antwoord word in elke tweede maat geïmproviseer en word soms gevarieer as gevolg van die veranderende harmonieë.

Voorbeeld 398: Vraag-en-antwoord (Stap 9)

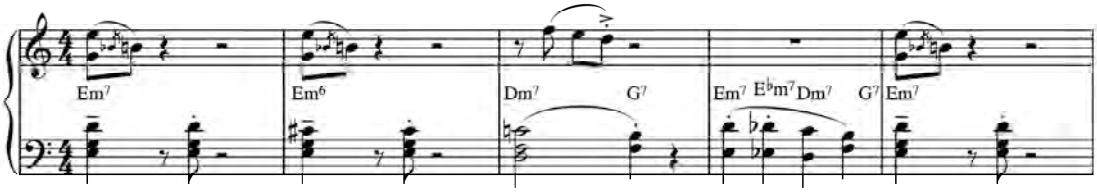


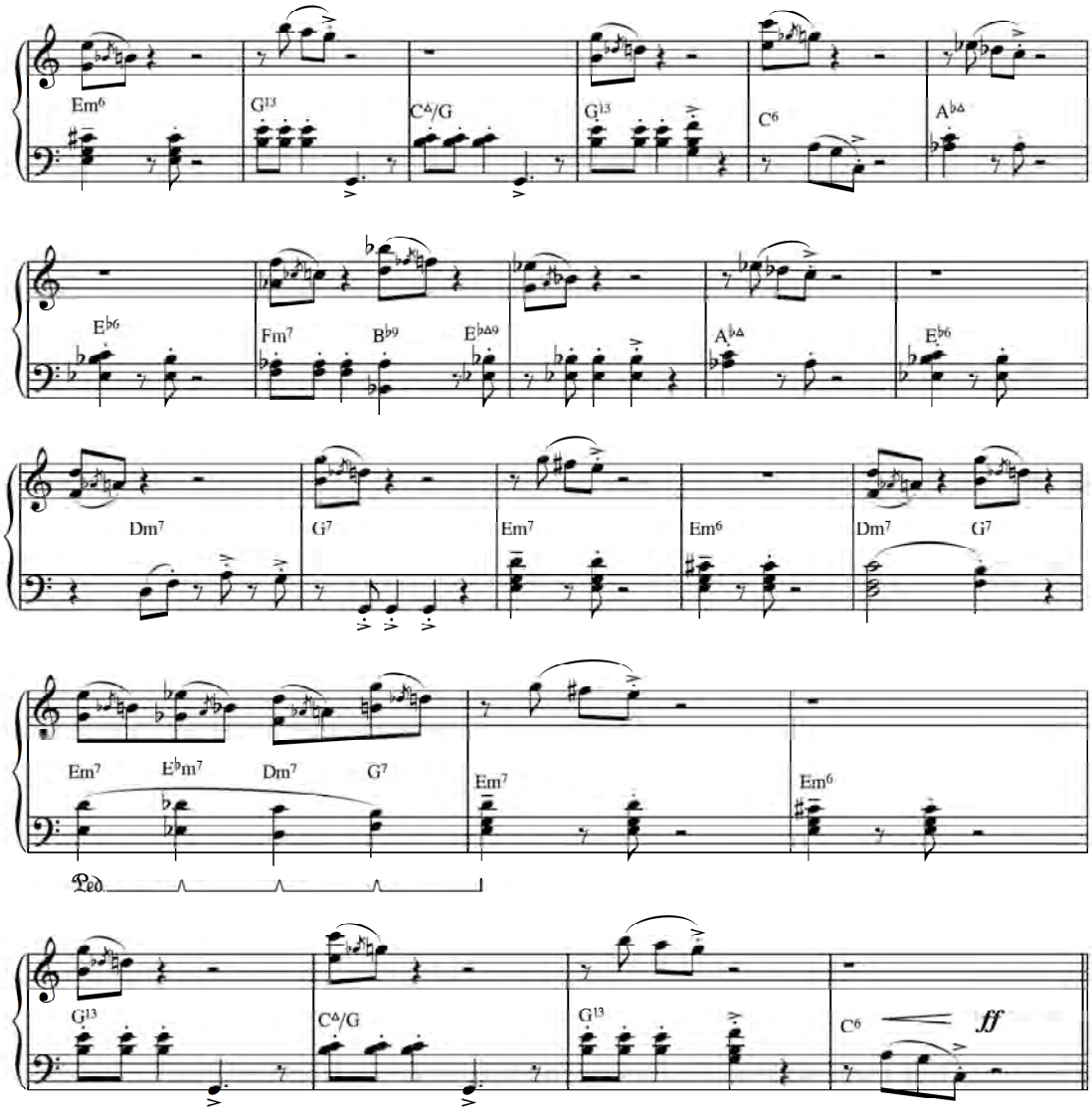


(Uit: C. Norton, *Microstyles II,* p.2)

Ritmes en melodiese intervalle uit Norton se oorspronklike komposisie kan as inspirasie dien om 'n nuwe *lick* te improviseer. Dit geld vir die ritme wat as antwoord in die voorafgaande voorbeeld gebruik is, wat in die linkerhand in die laaste maat van die oorspronklike komposisie voorkom.

Voorbeeld 399: Viermaatfrases (Stap 10)

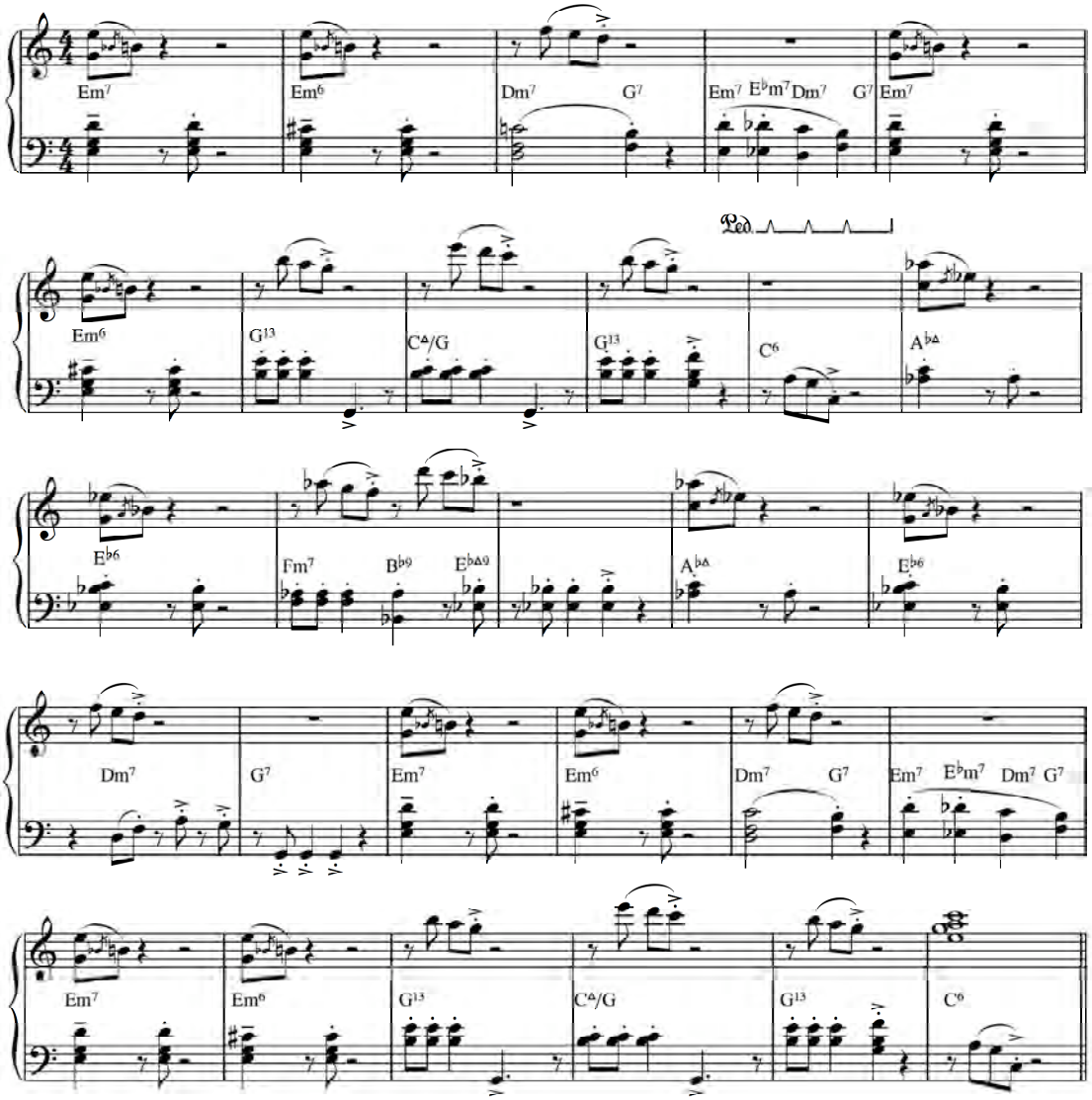




(Uit: C. Norton, *Microstyles II,* p.2)

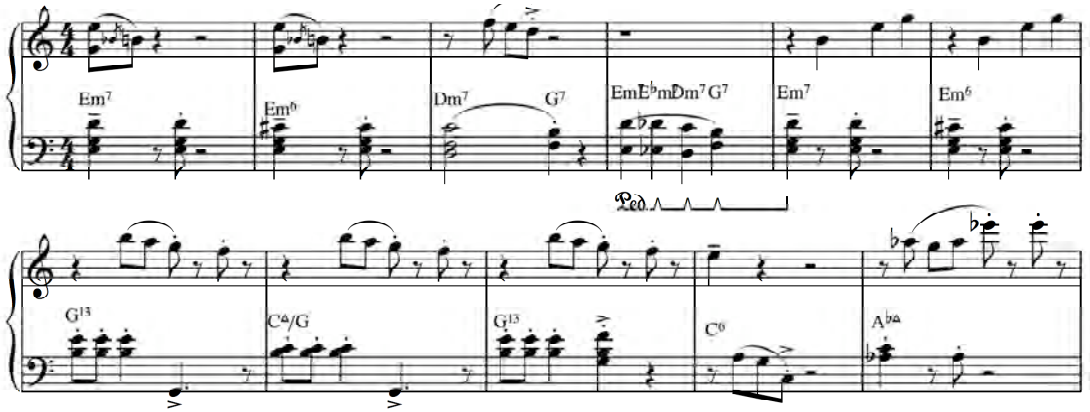
Ter wille van oefening moet die student by streng viermaatfrases hou, ongeag die oorspronklike. Na die bogenoemde oefening voltooi is, is dit moontlik om die viermaatfrases te kontrasteer. Dit beteken dat die eerste twee, of laaste twee mate van die viermaatfrase soms herhaal word, soos in die volgende voorbeeld gesien kan word.

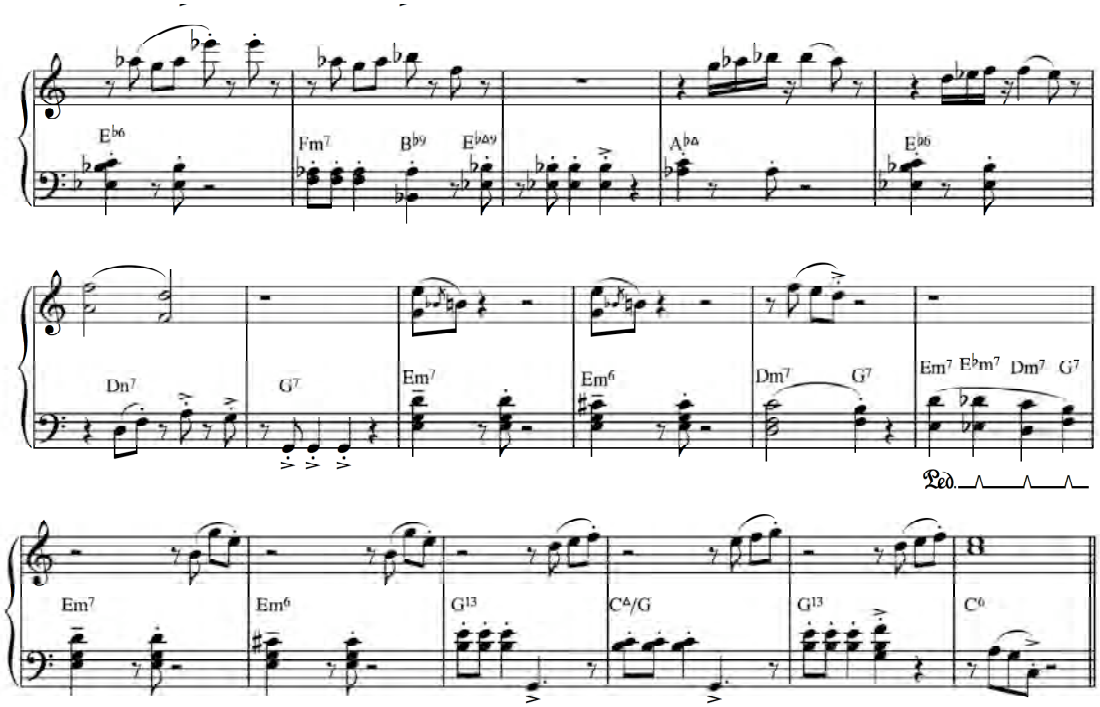
Voorbeeld 400: Gevariëerde viermaatfrases (Stap 10)



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

Voorbeeld 401: Kontrasterende viermaatfrases (Stap 11)

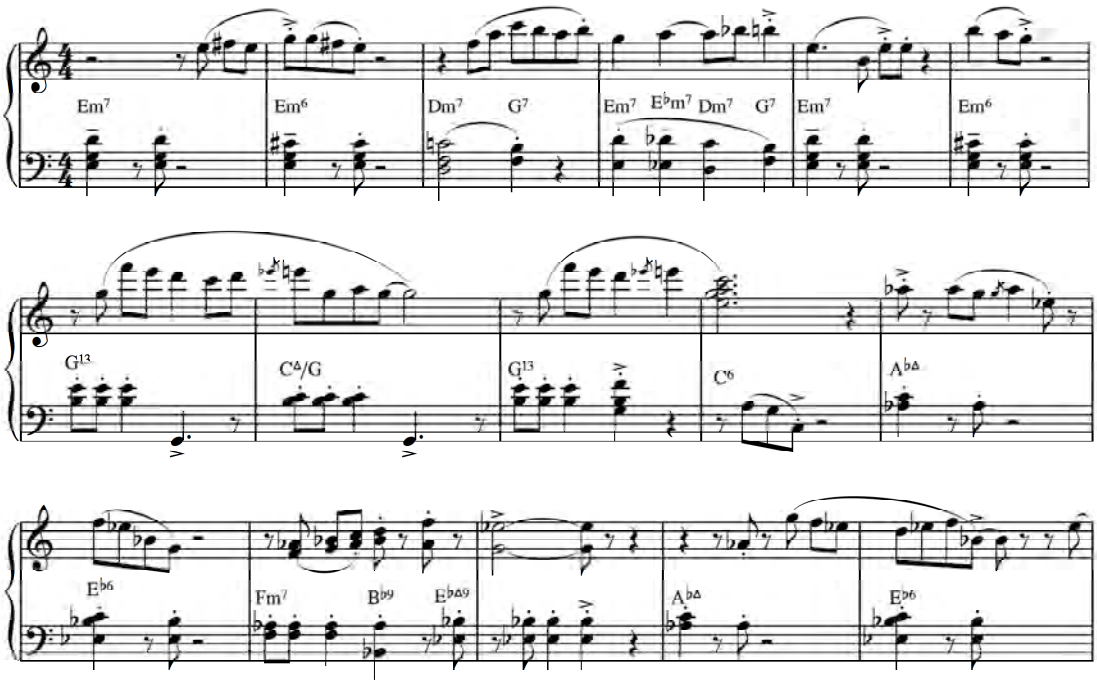


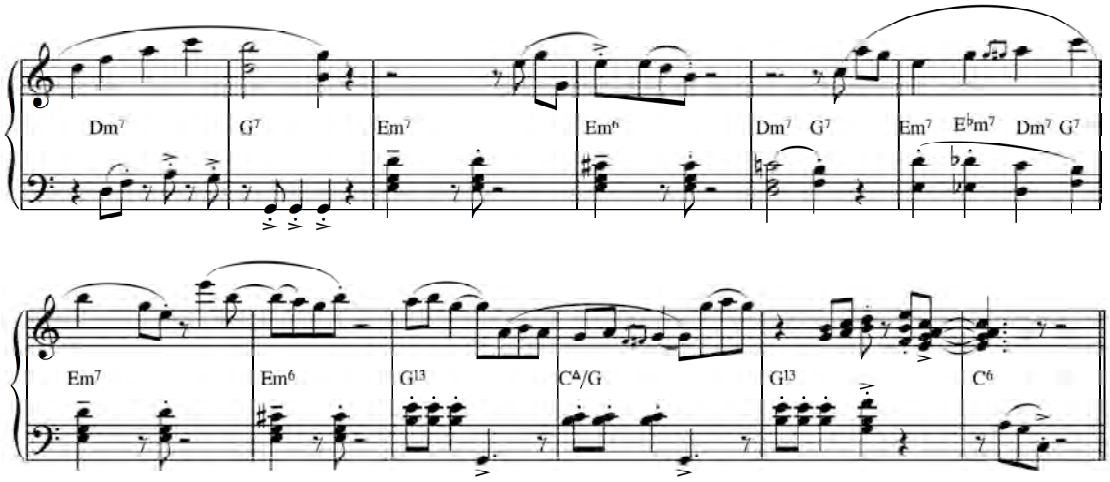


(Uit: C. Norton, *Microstyles II,* p.2)

In die vrye improvisasie is daar aan die einde van ’n frase ’n lang noot of akkoord ingevoeg om ’n gevoel van harmoniese oplossing aan die frase te verleen.

Voorbeeld 402: Vrye improvisasie (Stap 12)





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

Die volledige weergawe van *Giveaway* (met die bostaande gedeelte as improvisasie) kan in Bylaag C gevind word.

7.9 Idees met betrekking tot onderrig

Die rol van die onderwyser in die improvisasieproses is van onskatbare waarde, omdat sy/haar entoesiasme en aanmoediging die verskil kan maak tussen 'n suksesvolle improvisasie-poging, al dan nie. Om die student in sy/haar pogings te steun, is belangrik en stel die student in staat om by aanvanklike onsekerheid en selfbewustheid oor sogenaamde "verkeerde" note verby te kyk en aan te hou probeer.

Die kreatiewe vermoëns van die onderwyser moet benut word. 'n Tweede klavier kan as verdubbeling gebruik word: as 'n bas (linkerhand) en tromme (akkoorde in die regterhand) of een van hierdie twee. Enige slagwerksinstrument wat soms onbenut mag rondlê, soos 'n *maracas* (ratelbol) of 'n tamboeryn kan benut word om die student ritmies tydens 'n improvisasie aan te moedig. Dit is belangrik dat die onderwyser aktief aan die improvisasie deelneem, hetsy deur te speel of met 'n vinger te klap, te sing of die baslyn te verdubbel. 'n Onderwyser wat passief sit en luister na die student, ondersteun nie genoeg om kreatiewe idees oor te dra nie. By 'n

beginner-improviseerder is dit veral belangrik om rolle asook frases uit te ruil tussen die twee pianiste.

Soos reeds genoem, is die konsep van memorisering en nabootsing 'n integrale deel van improvisasie omdat dit die student in staat stel om *licks,* begeleidingspatrone, of selfs melodieë te memoriseer en op die klavier te realiseer. Uit die navorser se ondervinding is die eienskap om die note van byvoorbeeld 'n gunstelingkinderlied self op die klavier te "soek" 'n teken dat die student juis hierdie memoriseringsvaardigheid aanwend om die lied te realiseer.

Op hierdie punt moet dit duidelik gestel word dat die vermoë om met behulp van gehoor en geheue te kan speel nie aangemoedig moet word ten koste van 'n student se vermoë om te kan lees nie. Daar is 'n wanopvatting by die meeste pianiste dat *jazz* te make het met die improvisasie van kreatiewe idees en dat dit deur inspirasie alleen aangevuur word. Die vermoë om te kan lees, vorm 'n groot gedeelte daarvan. Die onderwyser moedig dus die vermoeë om noukeurig te kan lees, asook die vermoë om kreatief te improviseer terselfdertyd aan.

Die grootste inspirasie vir enige *jazz*-musikus is die beluistering van ander improviseerders se uitvoerings. Dit is moontlik om styl, frasevorming, *licks* en interpretasie van bekende *jazz*-musiek te leer ken en ook na te boots deur na opnames te luister. Die konsep van nabootsing en beluistering (met die doel om na te boots) vorm 'n groot deel van die opleiding by vele tersiêre inrigtings wat in *jazz*-onderrig spesialiseer. Die University of North Texas spesifiseer in hul *Jazz Studies Handbook* (2004:16) dat tydens die eerste twee jaar van voorgraadse studie beluistering verpligtend is. 'n Bron soos Mark Gridley se *Jazz Styles: History and Analysis* (1997) staan 'n hele hoofstuk af aan die belangrikheid van beluistering en verduidelik hoe daar na *jazz* geluister kan word. In Martin & Waters se *Jazz: The First 100 Years* (2006) is daar nie minder nie as vyf-en-vyftig *listening guides* ingesluit. Dit is

geskrewe kommentaar wat musiekvoorbeelde, foto's en vormskemas van die musiek op die ingeslote laserskywe bespreek. Jamey Aebersold meld in sy *Jazz Handbook* (2000:4) dat elke musikus die resultaat is van waarna hy/sy geluister het en dat slegs deur beluistering al die "antwoorde" gevind kan word.

Uit bogenoemde voorbeelde is dit duidelik dat die rol van beluistering in die ontwikkeling van 'n student se begrip van styl, interpretasie en algemene musieksmaak nooit agterweë gelaat moet word nie. Die meeste *jazz*-onderwysers wend beluistering aan as inspirasie tydens 'n les. By meer ervare studente sal die opnames van bekende kunstenaars aangehaal word om sekere styleienskappe te verduidelik.

Daar is geen bepaalde formule of reeks opnames om beluistering mee te begin nie. Die rol van die onderwyser in hierdie verband is van onskatbare waarde. Die uitleen van laserskywe aan die student of inligting oor lewende uitvoerings van *pop*- of *jazz*-konserte sal die student aanspoor om die studie van 'n bepaalde styl met veel meer entoesiasme voort te sit. Dit is uiteraard belangrik dat die onderwyser ook hom-/haarself sal dwing om op hoogte te bly van bekende nuwe kunstenaars wat jong studente dalk mag idealiseer, om sodoende 'n ingeligte opinie oor die betrokke musiek te hê. Radioprogramme is veral toeganklik, asook die musiekkanale wat in die meeste studente se huise op satelietteleVisie beskikbaar is. Hier is kanale spesifiek in verskillende style en genres verdeel en dui die program telkens op die skerm die naam van die komposisie, die komponis, asook die kunstenaar aan.