

Stilistiese interpretasie van Christopher Norton (1953-) se *Microstyles* vir klavier as vertrekpunt vir improvisasie

deur

Charl Petrus Du Plessis

96119293

Voorgelê ter gedeeltelike vervulling

vir die graad

Doctor Musicae (Uitvoerende Kuns)

in die Fakulteit

Geesteswetenskappe

in die Departement

Musiek

van die Universiteit van Pretoria.

Promotor: Prof. Joseph Stanford

Mede-promotor: Prof. John Hinch

Desember 2008

HOOFSTUK 1

INLEIDING

1.1 Motivering vir die navorsing

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

1.2 Probleemstelling

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

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

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

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

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

1.3 Navorsingsvraag

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

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

1.4 Doel van die navorsing

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

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

1.5 Persoonlike ervaring as motivering vir die navorsing

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

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

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

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

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

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

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

1.6 Navorsingsmetodologie

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

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

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

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

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

1.7 Afbakening van die studieveld

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

1.8 Problematiek rondom die studie

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

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

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

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

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

1.9 Tabel met klassifisering van stukke

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

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

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

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

STYL

KATEGORIE

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



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

1.10 Terminologie

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

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

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

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

1.11 Hoofstukindeling

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

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

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



HOOFSTUK 2

NORTON: 'N KORT BIOGRAFIE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

HOOFSTUK 3

JAZZ-TERMINOLOGIE

3.1 Terme

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

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



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

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

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

Big Band

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

Blue-noot

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

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

Blues-tonleer

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



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

Chord Chart

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

Clave

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



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

Comping

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

Doo-Wop

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

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

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

Feel

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

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

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

Field Hollers

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

Fills

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

Funk

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



Groove

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

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

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

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

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

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



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

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

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



3.2 Akkoordsimbole

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

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

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

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

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

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



3.3 *Swing*

3.3.1 Begripsverklaring: *Feel*

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

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

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

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

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

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

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

3.3.2 Algemene *swing*

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

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

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

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

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

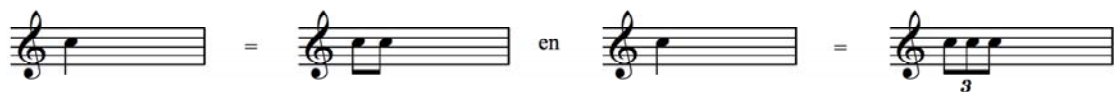
Die *swing*-beskrywing het ook betrekking op geesdriftige uitvoerings van polkas, walse, *flamenco*-musiek, sigeunermusiek, marse, *rock*- en klassieke musiek.

3.3.3 *Jazz swing*

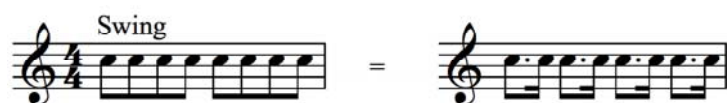
Die voorafgaande eienskappe is nodig om 'n *jazz*-uitvoering te laat *swing*, maar dit is nie al wat nodig is nie. Een belangrike element van *jazz swing feel* is die belangrikheid en invloed van gesinkopeerde ritmiese figure. Sinkopasie is die beklemtoning van note net voor of na die polsslug. Sinkopasie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

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

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



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





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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

HOOFSTUK 4

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

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

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

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

4.1 *Ballad*

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

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

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

4.1.1.1 Styl

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

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

4.1.1.2 Vorm

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

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

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

4.1.1.3 Harmonie

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

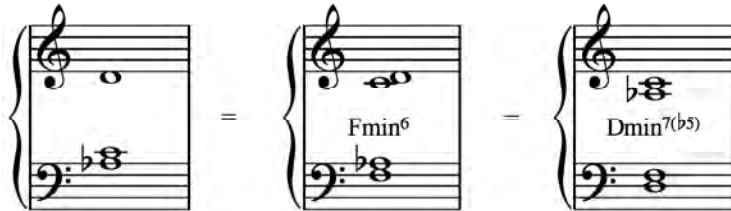
Die treurige atmosfeer word bewerkstellig deur die lang, gedrae note in die linkerhand. Die linkerhand impliseer die harmonie deur in sommige mate 'n enkelnoot of twee note te gebruik. Die res van die harmonie word deur die regterhand geïmpliseer (sien voorbeeld 2).

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

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

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

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



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


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

4.1.1.4 Ritmiek

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

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

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



The image shows two systems of musical notation for the piece 'Down South' by C. Norton. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in 4/4 time and marked 'mp'. The right hand plays a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Pedal markings 'Ped.' and 'Ped. sim.' are indicated below the bass line, showing the use of the damper pedal to sustain the sound across measures.

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

4.1.1.5 Pedaalgebruik

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

4.1.1.6 Versierings

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

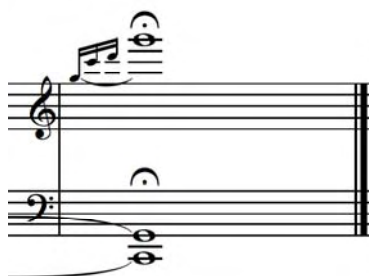
Voorbeeld 3: Norton, *Down South* uit *Microstyles I*, 8



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

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

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



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

4.1.1.7 Improvisasie

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

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

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

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



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

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



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

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



4.1.2 I-7 Fax Blues (Ostinato)

4.1.2.1 Styl

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

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

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

4.1.2.2 Vorm

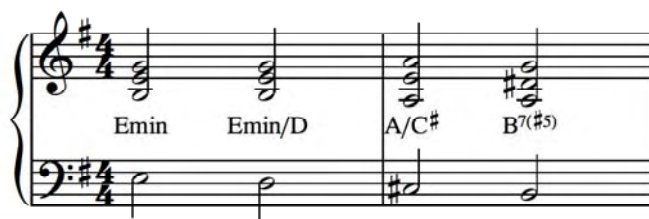
Norton gebruik die dalende baslyn as die belangrikste komposisionele middel en herhaal hierdie ostinaatpatroon nege keer. Omdat die harmonie dieselfde

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

4.1.2.3 Harmonie

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

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

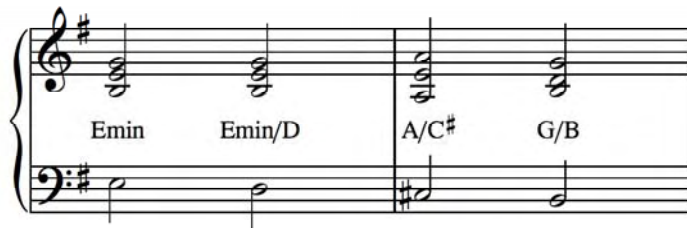


The musical notation shows a harmonic progression in E major. The right hand (treble clef) has four chords: Emin, Emin/D, A/C#, and B7(#5). The left hand (bass clef) has a descending bass line: E, D, C#, B.

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

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

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



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

4.1.2.4 Ritmiek

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

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



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

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

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

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

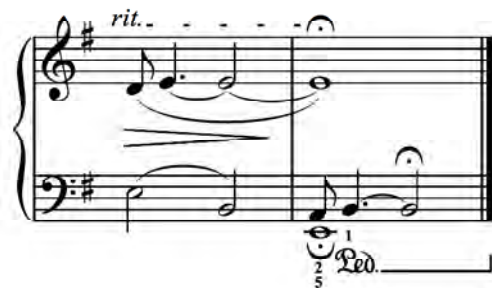


(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.9)

4.1.2.5 Pedaalgebruik

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

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



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

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

4.1.2.6 Improvisasie

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

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

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

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



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

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



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

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

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

4.1.3.1 Styl

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

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

4.1.3.2 Vorm

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

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

4.1.3.3 Harmonie

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

Voorbeeld 15: Dominantvyfklank met verhoogde noon



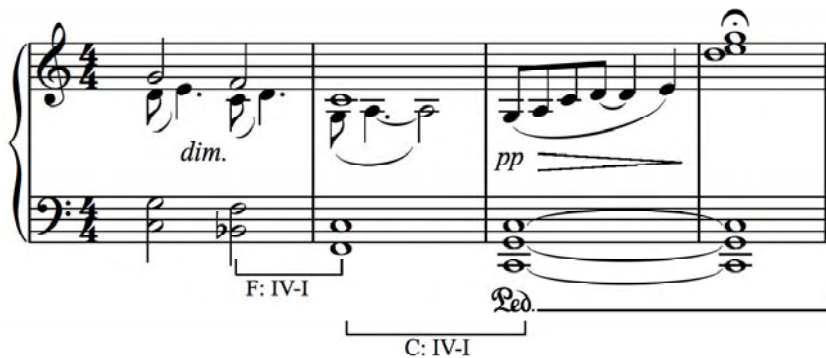
Die verhoogde noon sorg vir spanning in die interval tussen die majeuretert (in die laer gedeelte van die akkoord in voorbeeld 15) en die noot wat klink soos die mineurtert (9e) hoër in die akkoord in die regterhand (sien hakie in bostaande voorbeeld). Hierdie effek kom gereeld voor om die spanning in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

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

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

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

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



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

4.1.3.4 Melodie

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

4.1.3.5 Ritmiek

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

4.1.3.6 Pedaalgebruik

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

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



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

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

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



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

4.1.3.7 Versierings

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

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

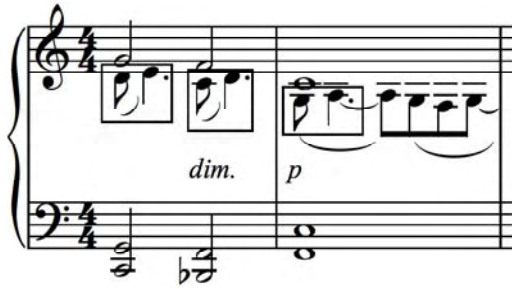


(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.5)

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

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

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



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

4.1.3.8 Improvisasie

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

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



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

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



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

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

4.1.4.1 Styl

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

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

4.1.4.2 Vorm

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

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

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

4.1.4.3 Melodie

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

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

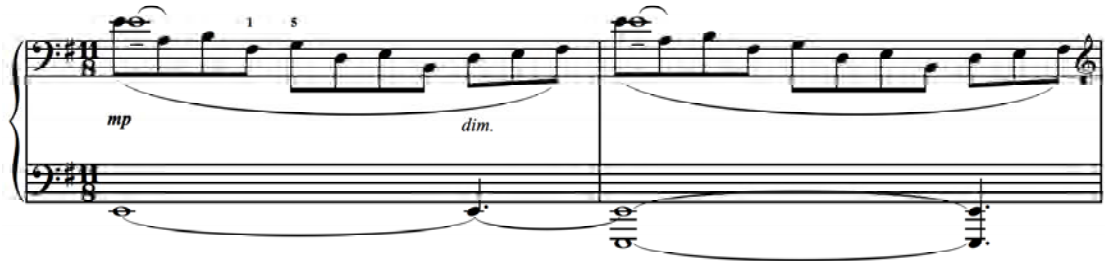


(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.8)

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

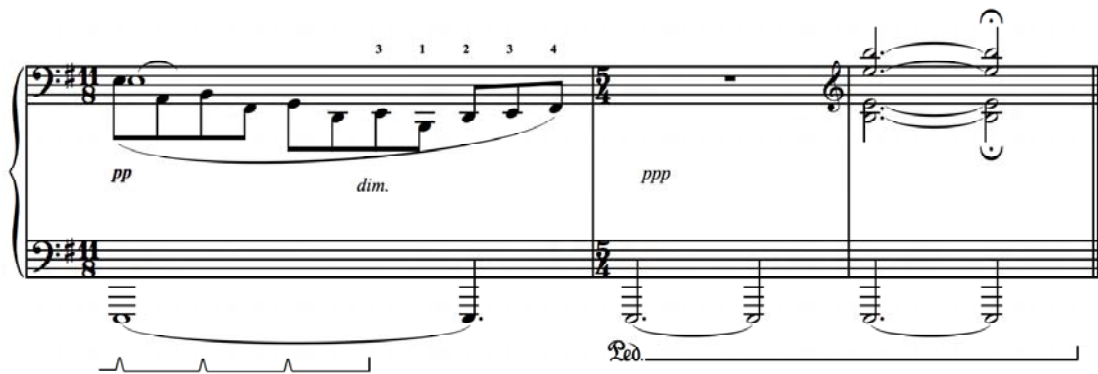


(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.8)

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

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

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



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

4.1.4.4 Ritmiek

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

4.1.4.5 Pedaalgebruik

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

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



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

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

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

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

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



The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef, in 5/4 time. The bass clef staff has a piano pedal line below it. The treble clef staff has a melodic line with a slur over the first four measures and a slur over the last four measures. The dynamics are *pp* and *dim.*. Fingering numbers 3, 1, 2, 3, 4 are written above the notes in the second measure of the second system. The bass clef staff has a piano pedal line below it with a slur over the first four measures and a slur over the last four measures.

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

4.1.4.6 Versierings

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

4.1.4.7 Improvisasie

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

4.1.5 II-6 *Rhapsody* (Romantiese klavierstyl)

4.1.5.1 Styl

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

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

4.1.5.2 Vorm

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

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

4.1.5.3 Harmonie

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

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



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

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

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

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



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

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

4.1.5.4 Melodie

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

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



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

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

4.1.5.5 Ritmiek

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

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



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

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

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

4.1.5.6 Pedaalgebruik

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

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

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



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

4.1.5.7 Improvisasie

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

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



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

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



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

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

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



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

4.2 Oosterse styl

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

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

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

4.2.1.1 Styl

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

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



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

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

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



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

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

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

4.2.1.2 Vorm

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

4.2.1.3 Harmonie

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

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

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

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



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

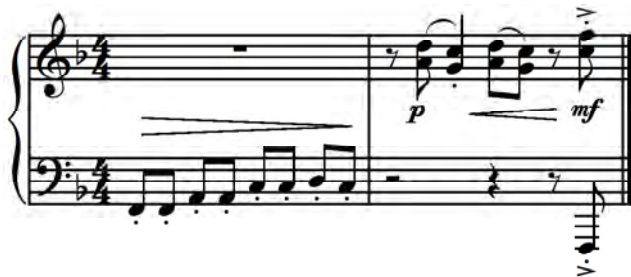
Alhoewel hierdie stuk in F majeur is, word die gebruik van 'n *blue*-noot (A \flat en soms as G \sharp geskryf) in maat 11 gesien. Dit kom ook voor in mate 2, 3, 5, 6, 7, 10 en 11. Sangers beskik oor die vermoë om 'n toonhoogte te sing wat tussen 'n majeur en mineurterts lê. Op die klavier is die *blue*-noot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

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

4.2.1.4 Ritmiek

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

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



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

4.2.1.5 Pedaalgebruik

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

4.2.1.6 Improvisasie

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

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

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

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

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

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



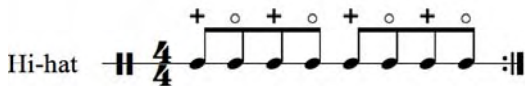
(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.6)

4.3 Disco

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

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

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



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

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



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

4.3.1 II-1 *Foot Tapper* (Disco)

4.3.1.1 Styl

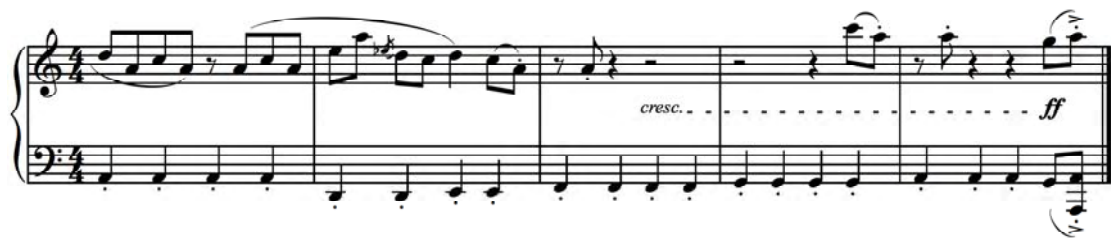
Bogenoemde verduideliking van tromritmes en die onderverdeling van die pols benadruk die belangrikheid van die ritmiese inslag van *disco*-musiek. Die akkurate ritmiese uitvoering van musiek in hierdie styl is die belangrikste stilistiese oorweging. Norton se karakter-aanduiding is *With drive*, en die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

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

4.3.1.2 Vorm

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

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



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

4.3.1.3 Harmonie

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

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



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

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

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



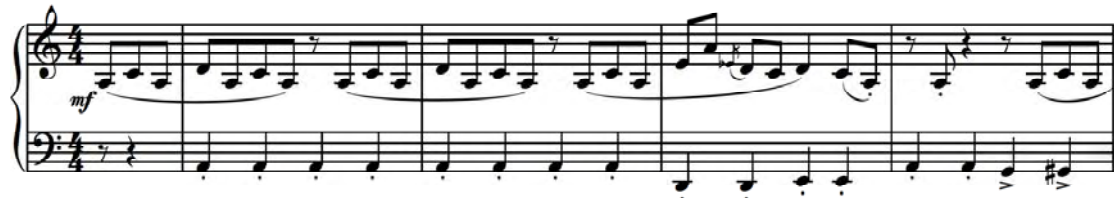
(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.1)

4.3.1.4 Ritmiek

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

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

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



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

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

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



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

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

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

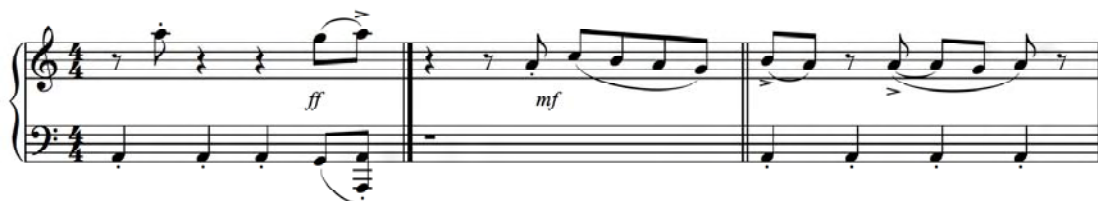
Die benutting van opnames in hierdie styl kan tot voordeel van die leerling se interpretasie aangewend word.

4.3.1.5 Improvisasie

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

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

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



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

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

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

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



4.4 *Rhythm and Blues*

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

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

4.4.1.1 Styl

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

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

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

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

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



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

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

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

4.4.1.2 Vorm

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

4.4.1.3 Harmonie

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

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



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

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

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



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

4.4.1.4 Pedaalgebruik

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

4.4.1.5 Improvisasie

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

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



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

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

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



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

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



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

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



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

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



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

4.4.2.1 Vorm

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

4.4.2.2 Harmonie

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

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

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

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



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

4.4.2.3 Ritmiek

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

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

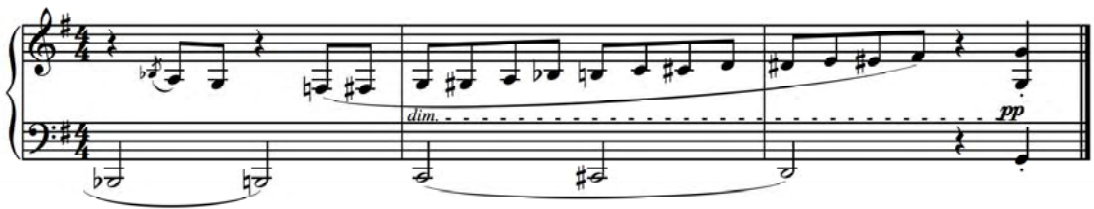
Voorbeeld 63: Norton, *A Chromatic Outing* uit *Microstyles IV*, 8-10



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

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

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



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

4.4.2.4 Pedaalgebruik

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

4.4.2.5 Improvisasie

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

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

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



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

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



4.5 *Heavy Metal*

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

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

4.5.1.1 Styl

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

4.5.1.2 Vorm

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

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



The musical score is written for piano in 4/4 time. It features a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, with some slurs and accents. The bass clef part features a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *ffz* (fortissimo zando) and *ff* (fortissimo). At the end of the piece, there is a long pedal point on the note D, indicated by a bracket and the word 'Ped.' below the bass clef.

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

4.5.1.3 Harmonie

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

4.5.1.4 Ritmiek

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

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



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

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

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

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



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

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

4.5.1.5 Pedaalgebruik

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

4.5.1.6 Improvisasie

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

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



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

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



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

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

4.6 **Rock**

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

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

4.6.1 II-8 *Attention Seeker* (Rock)

4.6.1.1 Styl

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

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

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



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

4.6.1.2 Vorm

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

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



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

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

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



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

4.6.1.3 Harmonie

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

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

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

4.6.1.4 Ritmiek

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

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

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



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

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

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

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



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

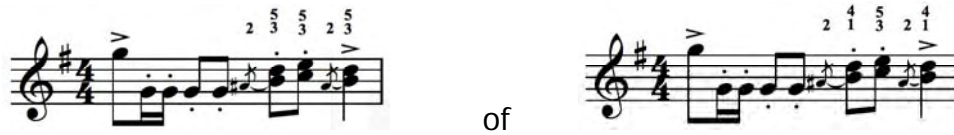
4.6.1.5 Pedaalgebruik

Geen pedaal word aangedui in hierdie stuk nie.

4.6.1.6 Versierings

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

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



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

4.6.1.7 Improvisasie

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

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

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

4.6.2.1 Styl

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

4.6.2.2 Vorm

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

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



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

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

4.6.2.3 Harmonie

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

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

4.6.2.4 Ritmiek

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

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

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



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

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

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

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

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



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

4.6.2.5 Pedaalgebruik

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

4.6.2.6 Improvisasie

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

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



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

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



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

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



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

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

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

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



The musical score for Example 88 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line. It begins with a 'regterhand fill' (right-hand fill) with the fingering sequence 5 4 2 1 4 3 2. This is followed by the 'Begin van oorspronklike' (beginning of the original) section. The lower staff is in bass clef and contains a bass line. It features a 'D6/A' chord and a dynamic marking of 'mf' (mezzo-forte).

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

4.7 Wals

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

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

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

4.7.1.1 Styl

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

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

4.7.1.2 Vorm

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

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

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

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



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

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

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



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

4.7.1.3 Harmonie

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

4.7.1.4 Ritmiek

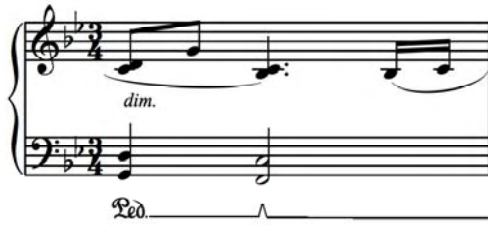
Norton beklemtoon die tweede pols in hierdie stuk gereeld met lang note of 'n *tenuto*-aanduiding (maat 2) om die ritmiese invloed van die *jazz*-wals te toon. Die ritmiese presisie waarmee die *swing*- of *rock*-stukke uitgevoer word, is nie hier van toepassing nie. 'n Konstante tempo moet steeds gehandhaaf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

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

4.7.1.5 Pedaalgebruik

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

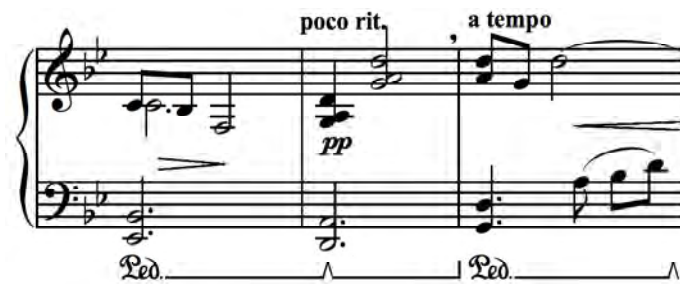
Voorbeeld 93: Norton, *Oriental Flower* uit *Microstyles I*, 14



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

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

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



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

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

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

4.7.1.6 Versierings

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

4.7.1.7 Improvisasie

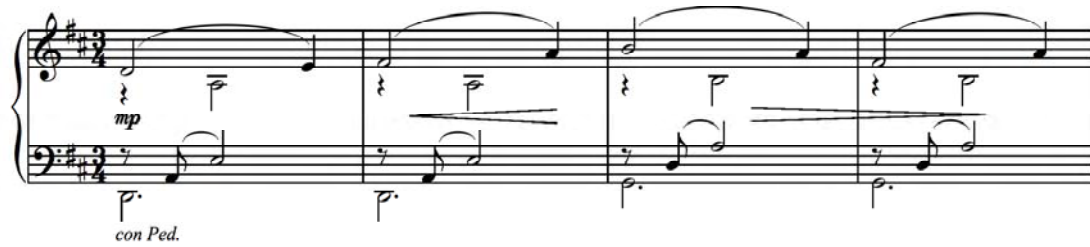
Die navorser is van mening dat hierdie stuk net in uitsonderlike gevalle as basis vir improvisasie gebruik kan word. Die rede hiervoor is Norton se dubbelsinnige harmoniese taalgebruik in hierdie stuk. Die raamwerk wat harmonie skep binne 'n improvisasie is so belangrik met die oog op nootkeuse, dat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

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

4.7.2.1 Styl

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

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



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

4.7.2.2 Vorm

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

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

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

4.7.2.3 Harmonie

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

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

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



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

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

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



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

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

4.7.2.4 Ritmiek

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

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

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

4.7.2.5 Pedaalgebruik

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

4.7.2.6 Improvisasie

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

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



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

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



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

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

4.8 *Reggae*

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

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

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

4.8.1 II-12 *Bubble Gum* (*Reggae*)

4.8.1.1 Styl

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

4.8.1.2 Vorm

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

4.8.1.3 Harmonie

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

4.8.1.4 Melodie

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

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



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

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

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



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

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

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



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

4.8.1.5 Ritmiek

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

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

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

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



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

4.8.1.6 Pedaalgebruik

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

4.8.1.7 Improvisasie

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

4.9 *Habanera*

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

4.9.1 III-3 *Habanera*

4.9.1.1 Styl

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

4.9.1.2 Vorm

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

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

4.9.1.3 Harmonie

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

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



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

4.9.1.4 Melodie

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

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

4.9.1.5 Ritmiek

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

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

4.9.1.6 Pedaalgebruik

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

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

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



The musical score for Example 107 is in 4/4 time and features a piano accompaniment. The right hand (RH) plays a melodic line with triplets and slurs, starting with a forte (f) dynamic and gradually becoming piano (p) with a 'dim.' (diminuendo) marking. The left hand (LH) provides a steady accompaniment with eighth notes and rests. The score is divided into four measures, each containing a triplet in the RH. The dynamics are marked as mf, mf, dim., and mf.

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

4.9.1.7 Improvisasie

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

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



The musical score for Example 108 is in 4/4 time and features a piano accompaniment. The right hand (RH) plays a melodic line with triplets and slurs, starting with a mezzo-forte (mf) dynamic. The left hand (LH) provides a steady accompaniment with eighth notes and rests. The score is divided into four measures, each containing a triplet in the RH. The dynamics are marked as mf, mf, mf, and mf.

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

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

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



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

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

HOOFSTUK 5

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

5.1 *Beguine*

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

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

5.1.1 IV-2 *Beguine*

5.1.1.1 Styl

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

5.1.1.2 Vorm

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

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

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

5.1.1.3 Harmonie

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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



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

5.1.14 Melodie

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

5.1.1.5 Ritmiek

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

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



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

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

Hy maak deurgaans in hierdie stuk van ritmiese vooruitnemings gebruik wat hy telkens met 'n aksent aandui. Twee voorbeelde hiervan kan in voorbeeld 113 in maat 2⁴ en in maat 5² gehoor word.

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

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



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

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

5.1.1.6 Pedaalgebruik

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

5.1.1.7 Improvisasie

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

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



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

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



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

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

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



5.2 *Blues*

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

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

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

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

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

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

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

5.2.1.1 Styl

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

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

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

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



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

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

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

5.2.1.2 Vorm

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

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

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

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

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

5.2.1.3 Harmonie

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

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



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

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

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

5.2.1.4 Ritmiek

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

5.2.1.5 Improvisasie

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

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

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



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

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

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

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

5.3 Boogie

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

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

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



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

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

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

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

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

5.3.1.1 Styl

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

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

Behalwe dat *swing* 'n substyl in *jazz*-musiek is, word dit ook gebruik om die ritmiese gevoelswaarde (*feel*) van 'n komposisie te verduidelik of aan te dui. Dit is belangrik om die openingsmotief *legato* te speel, maar op 'n kort en gesinkopeerde noot aan die einde van maat 1 te eindig. Dus begin en eindig die frase met 'n aksent – die een aksent is aangedui en die ander moet self ingevoeg word.

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



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

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

5.3.1.2 Vorm

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

5.3.1.3 Harmonie

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

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



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

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

5.3.1.4 Melodie

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

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

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

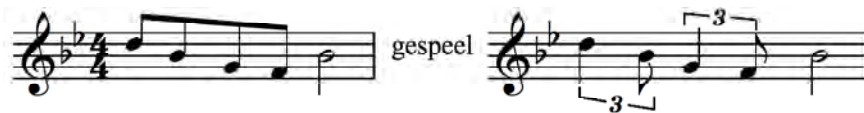


(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.15)

5.3.1.5 Ritmiek

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

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



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

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

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

5.3.1.6 Pedaalgebruik

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

5.3.1.7 Improvisasie

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

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

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



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

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

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



en



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

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

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



5.4 *Bossa Nova*

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

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

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



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

Op die klavier kan dit soos volg gespeel word:

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

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

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

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

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

5.4.1.1 Styl

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

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

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

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

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

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

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



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

5.4.1.2 Vorm

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

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

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

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

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

5.4.1.3 Harmonie

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

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

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

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

5.4.1.4 Ritmiek

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

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



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

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

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

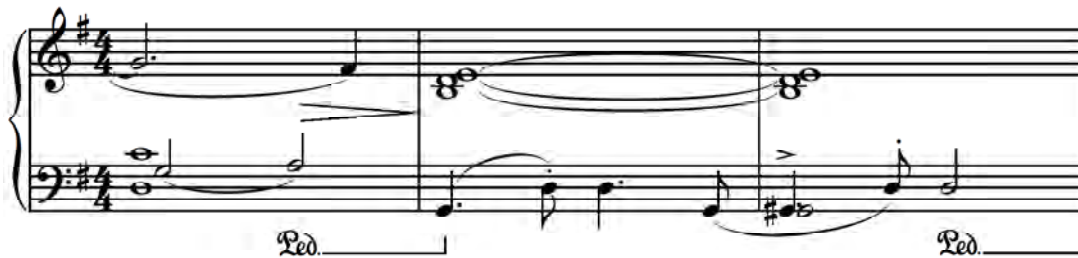


(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.4)

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

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

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



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

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

5.4.1.5 Pedaalgebruik

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

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

5.4.1.6 Improvisasie

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

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



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

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



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

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



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

5.4.2.1 Styl

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

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

5.4.2.2 Vorm

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

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

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

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

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



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

5.4.2.3 Harmonie

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

5.4.2.4 Ritmiek

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

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



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

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

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

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

5.4.2.5 Pedaalgebruik

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

5.4.2.6 Improvisasie

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

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

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



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

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

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



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

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



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

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



5.5 *Cha Cha Cha*

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

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

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

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



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

en in die ander tipe *clave* is 3:2.

Voorbeeld 151: Norton, 3:2 *Clave* uit *Essential Guide to Latin Styles for Keyboard*, 1-2



(Uit: C. Norton, *Essential Guide to Latin Styles*, p.18)

Daar is ook 'n klein verskil in die party van die kontrabas (Norton 1996:18). Albei hierdie faktore is irrelevant sover dit die interpretasie van hierdie musiek vir soloklavier aangaan.

5.5.1 IV-4 *Cha Cha* (*Cha cha cha*)

Hierdie stuk moet met energie gespeel word. Norton het 'n vinnige tempo aangedui.

5.5.1.1 Styl

Die frasieringstekens wat Norton aangebring het, moenie slegs as 'n aanduiding vir artikulasie gesien word nie. As die aangeduide frasiering met 'n breek in die klank tussen die fraseringsboë gespeel word, sal dit 'n baie hikkerige vertolking van die *cha cha cha* tot gevolg hê. Volgens die navorser is dit een van die talle risiko's verbonde aan pogings om hierdie soort musiek te noteer: sonder die fraseringsboë is die artikulasie te onakkuraat en wanneer die artikulasie te letterlik vertolk word, klink hierdie musiek meer soos Scarlatti as 'n *cha cha cha*. Die melodiese fragment in mate 3-4 moet byvoorbeeld soos een idee klink, alhoewel dit met vier verskillende boë aangedui is. Dit sou ideaal wees om een lang melodielyn in gedagte te hou, en nie die melodie te gefragmenteerd te speel nie.

Voorbeeld 152: Norton, *Cha Cha* uit *Microstyles IV*, 1-4



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.5)

5.5.1.2 Vorm

Norton maak in hierdie stuk van 'n ABA-vorm gebruik. Die eerste A-seksie strek van mate 1-8b. Die B-seksie strek van mate 9-16, en die laaste A-seksie van mate 17-24.

Norton begin hierdie stuk met 'n agtmaatsin wat herhaal. Die eerste agtmaatsin eindig op die dominant (maat 8a). Die tweede agtmaatsin dien as 'n antwoord op die voorafgaande vraag en eindig met 'n voltooide kadens in D mineur (maat 8b).

Norton identifiseer twee tipes *cha cha cha* in sy *Essential Guide to Latin Styles for Keyboard*. Hierdie stuk sal onder die tweede soort *cha cha cha* geklassifiseer kan word vanweë die middelseksie (mate 9-16). Hy laat hierdie seksie met die A-seksie kontrasteer vanweë die begeleiding in die linkerhand wat hier die *habanera* naboots.

In die B-seksie (mate 9-16) maak hy gebruik van drie-teen-twee ritme, met die regterhand wat triole speel en die linkerhand wat aanhou met kwartnote (maat 9 in voorbeeld 155). Norton noem dit 'n *loose melodic style* (Norton 1996:20). Die regterhand se melodie word in sesdes verdubbel, en moet op die gefraseerde wyse waarop Norton dit aangedui het, uitgevoer word. Die gly van die duim van een klavier na die volgende (waar moontlik) vorm 'n integrale deel van die tegniese toerusting nodig vir hierdie seksie.

Die openingsgedeelte (A) word weer gehoor, maar met die melodie een oktaaf hoër as voorheen (mate 17-24).

Voorbeeld 153: Norton, *Cha Cha* uit *Microstyles IV*, 17-18



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.5)

5.5.1.3 Harmonie

Norton begin hierdie stuk met 'n dominantvierklank op die tonika-majeur. Dit skep die indruk dat die stuk in G mineur is en op die dominant (D7) begin, terwyl dit eintlik in D mineur is. Die stuk begin dus op die tussendominant voor iv. Hy gebruik egter in maat 3 die dominant (A7) om die eerste viermaatfrase in D mineur te eindig.

Die kontrasterende middelseksie (mate 9-16) is in die eoliese modus geskryf.

Die laaste agtmaatsin begin weer op die D majeurakkoord en eindig in maat 24 in D mineur, soos in maat 8b.

5.5.1.4 Ritmiek

Een van die algemeenste foute wat met die ritme van hierdie soort stuk gemaak word, is wanneer 'n student 'n rusteken moet tel, en daarna verder speel. Die student versnel gewoonlik tydens die stilte en sny gevolglik die rusteken kort. Die tyd word dus versteur en in die geval van 'n herhaling word die begin te gou gespeel (Combrink 2004:2). 'n Tipiese voorbeeld hiervan kom in maat 8 voor, waar die student die laaste twee polse in die maat in dieselfde tempo moet aanvoel voordat daar van die begin af herhaal word.

Voorbeeld 154: Norton, *Cha Cha* uit *Microstyles IV*, 5-8



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.5)

Om hierdie versnelling te vermy, kan die voordeel van om met 'n metronoom te oefen, nie genoeg beklemtoon word nie. Dit moedig die student aan om 'n stewige tydsgevoel te kweek. Dit is belangrik om te let op die verskil in die gevoelswaarde wanneer die metronoom op die eerste en derde pols, of alternatiewelik op die *backbeats* tik. 'n Ander metriese sensasie word in elke geval waargeneem omdat die aksentuering van verskillende polsslae deur die metronoom 'n ander ritmiese ondersteuning aan die student bied (Stockton 2004:1).

Die aksent op die derde pols van maat 8b kan as foutief gesien word deur klassiekopgeleide pianiste (sien voorbeeld 155). Hierdie ritmiese effek kom weer in die laaste maat voor: die laaste geaksentueerde noot van hierdie stuk is ook op die derde pols.

Voorbeeld 155: Norton, *Cha Cha* uit *Microstyles IV*, 7-11



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.5)

Die navorser stel voor dat daar aandag gegee word aan die drie-teen-twee-ritme (sien maat 9 in voorbeeld 155). Alhoewel hierdie poliritmiek net in twee mate van die stuk voorkom (sien maat 13 in voorbeeld 156), kan dit die

uitvoering van hierdie stuk maak of breek. Die kuns lê daarin om gemaklik deur hierdie mate te speel. Daar moet geen versteuring of spanning in die metriese vloei wees nie. Die *cha cha*, soos die *tango*, het geaksentueerde eerste polsslae (Herder 1990:116). Daar moet geen onderbreking in die metriese vloei wees nie.

Voorbeeld 156: Norton, *Cha Cha* uit *Microstyles IV*, 12-16



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.5)

5.5.1.5 Pedaalgebruik

Die einde is tipies van *cha cha cha*-styl en moet met energie uitgevoer word. Die kwartnoot op die eerste pols van die laaste maat moet ontspanne gespeel word. Die navorser stel voor dat die akkoord op die eerste pols nie verbind word (met pedaal) aan die *staccato*-akkoorde wat volg nie.

5.5.1.6 Improvisasie

Die linkerhand is gekomponeer om die regterhand ritmies aan te vul. Dit maak die improvisasie van nuwe materiaal moeilik, omdat die student reeds so gewoond sal wees aan die oorspronklike ritmes in die regterhand. Om aan nuwe ritmes te dink, die linkerhand te speel soos op die partituur, en die korrekte nootkeuses vir elke betrokke akkoord uit te voer, mag te veel gelyktydige aandag verg. Om hierdie rede stel die navorser voor om met dieselfde ritmes as in Norton se melodie te begin improviseer, maar met nuwe nootkeuses. Die student word dan gekonfronteer met slegs twee van die drie verlangde aspekte (soos hierbo genoem) van hierdie improvisasie.

Dit is ook moontlik vir die onderwyser om die linkerhandparty te speel, sodat die student 'n geleentheid kry om aanvanklik slegs op die nuwe melodie in

die regterhand te fokus. Dit is belangrik om stelselmatig nuwe doelwitte te stel en nie gelyktydig al die fasette van improvisasie aan die student bekend te stel nie. Hier volg 'n voorbeeld van die oorspronklike opening, maar met nuwe nootkeuses:

Voorbeeld 157: Improvisasie 1 op *Cha Cha* uit *Microstyles IV*, 1-4b



Dit is belangrik vir die onderwyser om te kan eksperimenteer met 'n begeleiding op 'n tweede klavier, of indien 'n tweede klavier nie beskikbaar is nie, op dieselfde klavier. Sulke impromptu-begeleidings word in gebruikstaal *vamps* genoem en is letterlik 'n ritmiese patroon wat op elke akkoord herhaal word. 'n Voorbeeld van 'n moontlike *vamp* vir hierdie *cha cha* sal soos volg lyk:

Voorbeeld 158: Improvisasie 2 op *Cha Cha* uit *Microstyles IV*, 1-4



Die rede waarom hierdie soort begeleidings gereeld in 'n *jazz*- of *pop*-ateljee gebruik word, is omdat die ondersteuning ritmies, sowel as harmonies die student se improvisasie stimuleer. Die meeste studente reageer positief op hierdie musikale stimulasie en improviseer dan beter. In gevalle waar die *groove* moeiliker is om aan die gang te hou, help hierdie begeleiding ook die student omdat die onderwyser 'n gedeelte van die ritmiese verantwoordelikheid deel. Die doel met die hulp van die onderwyser is om

die student in maklike en gunstige omstandighede (musikaalgesproke) te laat improviseer om eers selfvertroue en vrymoedigheid te ontlok. Hierna word die deelname van die onderwyser stelselmatig verminder tot waar die student die ritmiese, harmoniese en improvisatoriese verantwoordelikhede self nakom.

5.6 *Ragtime*

Ragtime het 'n integrale deel gevorm in die ontwikkeling van *jazz*-klavier. Dit is teleurstellend dat Norton slegs een stuk in hierdie styl in *Microstyles* ingesluit het.

Die term *ragged time* is laat in die 19de eeu vir die eerste keer gebruik om die gesinkopeerde kenmerke van 'n populêre klavierstyl van daardie tyd te beskryf. Hierdie styl is uit die suide en midde-weste van die VSA afkomstig. Die woord *ragtime* is 'n korrupsie van hierdie uitdrukking en die gebruik van sinkopasie het as *ragging* bekend gestaan. Sedertdien het alle musiek met 'n interne gesinkopeerde melodiese lyn teen 'n ritmies eenvoudige bas as *rags* bekend gestaan. Alhoewel *ragtime* 'n uitgeskrewe genre was, het dit nogtans 'n groot invloed gehad op die ontwikkeling van solo- en kollektiewe (gesamentlike) improvisasie in *jazz*. Dit het as 'n solostyl vir klavier begin, maar het later populêre liedere ingesluit. Teen die einde van die era het dit uitgebrei om ook ensembles (*bands*) en orkesrepertorium in te sluit (Sadie 1994:351).

Klavier-*ragtime* is aanvanklik gekonseptualiseer deur pianis-komponiste uit die midde-weste as 'n multi-tematiese vorm met drie of vier sestienmaat-idees. Die musiek was melodies kreatief en lewendig in ritmiek en gebou op 'n helder, stewige tweeslagmaat met sterk tonale progressies. Een van die eerste voorbeelde van *ragtime* was Scott Joplin (1868-1917) se *Maple Leaf Rag* (Carr 1987:403).

5.6.1 IV-9 *Piano Exchange Rag* (Ragtime 4/4)

5.6.1.1 Styl

Piano Exchange Rag is 'n miniatuur-weergawe van *rags* soos geskryf deur Scott Joplin (1868-1917) en James Scott (1886-1938), omdat die omvang van die linkerhand verklein is om oor net meer as een oktaaf te strek. Die gebruikelike *ragtime* begeleidingspatroon strek oor twee tot drie oktawe en het 'n desiem in plaas van die enkelbasnoot.

Een van die paar lewende komponiste wat heelwat musiek in hierdie styl gekomponeer het, is die Amerikaner, William Bolcom (1938-).

Ragtime het plek gemaak vir soortgelyke style van klaviermusiek, maar is later geïmproviseer met die regterhand, en dit is *stride* genoem. Die naam is afgelei van die manier waarop die linkerhand van kant tot kant oor die klawerbord "loop" (*stride*) (Norton 1997:14). Hier volg twee voorbeelde van 'n tipiese begeleiding in *stride*-styl. Dit wys duidelik die ooreenkoms tussen die linkerhand in *stride* en die linkerhand in *ragtime*.

Voorbeeld 159: Levine, *Stride* uit *The Jazz Piano Book*, 1-2



(Uit: M. Levine, *The Jazz Piano Book*, p.155)

Selfs in Norton se makliker weergawe is die linkerhand problematies vir enige student wat hierdie styl vir die eerste keer aandurf. Die rede hiervoor is die sprong van die basnoot na die akkoord op die swak pols. Die onderwyser word aangeraai om 'n voorstudie vir die student te skep om hierdie tegniese vaardigheid baas te raak.

In die meeste gevalle waar *jazz*-melodieë genoteer word, doen komponiste nie die moeite om artikulasie by te voeg nie omdat die uitvoerder as 'n reël self artikuleer soos dit hom/haar behaag. Norton vang die essensie van die styl vas in sy sorgvuldige artikulasie-aanduidings. Om hierdie rede word die student gemaan om hierdie aanwysings noukeurig te volg.

Die artikulasie van die regterhand verander skielik in maat 5 na 'n *staccato offbeat*-melodie. Die linkerhandpatroon bly aanvanklik dieselfde, maar verander dan na 'n statiese herhalende akkoord.

Voorbeeld 160: Norton, *Piano Exchange Rag* uit *Microstyles IV*, 5-7



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.11)

5.6.1.2 Vorm

Die stuk kan in twee seksies verdeel word. Die eerste strek van mate 1-12 en die tweede van mate 13-23. Norton begin elk van hierdie seksies met die openingsmateriaal. Daar kan 'n duidelike koda gesien word wat met die opslag tot maat 23 begin. Norton gebruik die openingsmelodie ook in die koda.

5.6.1.3 Harmonie

Die musiek bly deurgaans in C majeur, met 'n verminderde drieklank (maat 7) wat note buite die C majeur-tonaliteit insluit. Soos reeds genoem, het Norton met die gebruik van die F[^]-akkoord en die Em11-akkoord (albei maat 8) onkonvensionele harmoniese kleur aan hierdie stuk verleen. Die Em11-akkoord in maat 8 sluit die mineurseptiem in, asook die undesiem.

Anders as in 'n langer *ragtime*-stuk, is daar geen kontrasterende seksie in 'n ander toonsoort nie. Die komposisie bly deurgaans in C majeur.

Die grense van konvensionele *ragtime* word verskuif met die gebruik van die majeurseptiem en mineursesklank (mate 8-9). Hierdie akkoorde is nie algemeen in 'n *ragtime*-stuk nie. Norton bied hierdie harmoniese verrassing aan in 'n gesinkopeerde seksie van die stuk (mate 8-12), waar die metriese stabiliteit van die 'oem-pa' linkerhand afwesig is.

Voorbeeld 161: Norton, *Piano Exchange Rag* uit *Microstyles IV*, 8-12



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.11)

Hierdie materiaal kontrasteer met die voorafgaande sewe mate, maar behou die versiering van maat 2, wat die luisteraar dan aan die openingsmelodie herinner.

5.6.1.4 Ritmiek

Die stuk begin aanvanklik ritmies stabiel, soos in enige *ragtime*-stuk. Norton versteur hierdie ritmiese stabiliteit vanaf maat 8, deur die begeleidingspatroon te verander.

In mate 11-12 is daar geen aanduiding van 'n polsslag in enige van die twee hande nie en die oorgebinde note forseer doelbewus die luisteraar om na die pols te soek. Slegs wanneer Norton 'n tipiese chromatiese glyer as 'n opslag gebruik, word die metriese onreëlmatige gevoel deur die stabiliteit van die openingsmateriaal (maat 13) vervang. Die enigste verskil is dat die melodie

nou een oktaaf hoër is as voorheen. Die groter omvang veroorsaak dat die hande nou verder uitmekaar is, as voorheen.

Die welkome metriese stabiliteit duur net vir twee mate (mate 13-14) voordat Norton terugkeer na die gesinkopeerde gevoel van maat 8 met die linkerhand wat die ritme van die regterhand naboots (mate 15-16). Hierdie fragment word 'n halftoon hoër herhaal (mate 17-18), dan weer op die oorspronklike toonhoogte (mate 19-20) voordat die koda in maat 22² begin.

Voorbeeld 162: Norton, *Piano Exchange Rag* uit *Microstyles IV*, 15-20



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.11)

Die metriese vloei van die stuk word versteur met 'n gesinkopeerde melodie in beide hande (maat 21), een oktaaf uitmekaar. Om weereens die ritmiek interessanter te maak, het Norton 'n 2/4-maat hierna ingevoeg voordat hy weer na 4/4 terugkeer. Die terugkeer is 'n herhaling van die opening teenoor 'n dreunbas. Die metriese posisie van die melodie het hier 'n agstenoot aangeskuif.

Voorbeeld 163: Norton, *Piano Exchange Rag* uit *Microstyles IV*, 21-25



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.11)

5.6.1.5 Pedaalgebruik

Geen pedaal moet in hierdie stuk gebruik word nie, buiten waar Norton dit in mate 8-12 aangedui het.

5.6.1.6 Versierings

Die uitgeskryfde sneller in die tweede maat van die regterhand is ongemaklik wanneer dit deur die vierde en vyfde vingers uitgevoer word. Die tempo-aanduiding is vinnig en maak hierdie taak nog moeiliker. Die navorser stel egter voor dat die versiering met 3 4 3 of 3 5 3 gespeel moet word.

Voorbeeld 164: Norton, *Piano Exchange Rag* uit *Microstyles IV*, 1-4



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.11)

5.6.1.7 Improvisasie

Die linkerhand van *ragtime*-klaviermusiek bied 'n stewige ritmiese en harmoniese basis. Hierdie begeleidingspatroon is egter tegnies moeilik vanweë die spronge. Dié tegniese aspek mag die improvisasie belemmer, omdat daar steeds te veel fokus op die linkerhand sal wees, in plaas van meer konsentrasie op die regterhand.

Die melodie materiaal in *ragtime* maak deurgaans van spesifieke ritmes gebruik. Bronne soos *1000 Keyboard Ideas* (Herder 1990:199) het talle voorbeelde van ritmes wat tradisioneel in *ragtime*-musiek gebruik word, en dit sal wys wees om hierdie publikasie vir tipiese voorbeelde te raadpleeg. Twee van die mees gebruikte voorbeelde in *ragtime*-musiek is:

Voorbeeld 165: Herder, *Ragtime Riffs* uit *1000 Keyboard Ideas*



(Uit: R. Herder, *1000 Keyboard Ideas*, p.199)

'n Voorbeeld van improvisasie in hierdie styl sal soos volg lyk:

Voorbeeld 166: Improvisasie 1 op *Piano Exchange Rag* uit *Microstyles IV*,
1-4



Dit sal ook help om na bekende voorbeelde van *ragtime* te luister om hierdie styl van musiek beter te leer ken. Goeie voorbeelde is *The Entertainer* en *Maple Leaf Rag* deur Scott Joplin.

5.7 **Rock**

Alhoewel *rock*-musiek strenggesproke nie hoort in die domein van *jazz*-geïnspireerde musiek soos *Microstyles* nie, het *jazz*-musici nogtans aangetrokke geraak tot hierdie *straight feel*, ritmiese intensiteit en elektriese

klanke van *rock*-musiek. *Jazz* het 'n wisselwerking met *rock*-musiek in die sestiger- en sewentigerjare begin. Miles Davis het die voortou geneem met sy albums *In a Silent Way* en *Bitches Brew*. Weather Report se album *Heavy Weather* met die bekende snit, *Birdland* is nog 'n voorbeeld van hierdie styl van *jazz* wat soms as *jazz-rock* bekend staan.

Alle *rock grooves* word deur die basstrom gelei, en vorm saam met die klank van die elektriese baskitaar die kenmerke van *rock*. In *jazz*-musiek word die *rock*- en *funk grooves* meer gevarieer, waar sommige musici by die *groove* bly en ander heelwat sinkopasie en antisipasies invoeg. Laasgenoemde ritmiese toevoegings staan as *kicks* bekend en word ingevoeg om die musikale materiaal tydens lang solo's te manipuleer en die ritme te varieer (Beale 1998:88).

Die ander hoofkenmerk van *rock grooves* is die gebruik van herhalende baslyne en melodiese idees genaamd *riffs* (Beale 1998:88).

5.7.1 I-5 *Martinet* (*Heavy rock*)

5.7.1.1 Styl

Vir 'n musikus met 'n klassieke agtergrond is *rock*-musiek baie toeganklik omdat die lees van *rock*-partiture geen kennis van *swing* verlang nie. Die agstenote in *rock* is almal gelyk – vandaar die uitdrukking *straight quavers*.

In *heavy rock* word die styl meestal deur die klank van die elektriese kitaar, bas en tromme gedefinieer. Die klavierstyl boots soms die kitaarstyl na, met oop kwarte en *riffs* wat gewoonlik baie hard en *distorted* (elektriese klankeffek wat die klank baie grof maak) gespeel word (Norton 1994:36).

Soos dit uit voorbeeld 168 blyk, speel die linkerhand 'n herhalende begeleidingsfiguur wat die elektriese baskitaar naboots. Die aangeduide

artikulasie poog om dieselfde effek te skep as wanneer 'n basspeler die snaar met die kant van die duim tref om 'n kort en harde klank te maak. Dit word *slapping* genoem. Aksente in hierdie tipe musiek moet baie sterk gespeel word, aangesien die afwesigheid van 'n baskitaar en tromme dit noodsaak.

5.7.1.2 Vorm

Norton open die stuk met 'n fragment wat drie keer na mekaar gehoor word, soos 'n vraag wat drie keer opeenvolgend gevra word, en daarna deur 'n melodiese fragment in die bas (mate 7-8) beantwoord word.

Voorbeeld 167: Norton, *Martinet* uit *Microstyles I*, 5-9



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.6)

Die eerste sin strek van mate 1-8 en word herhaal (mate 9-16) met enkele klein melodiese veranderinge.

Norton kontrasteer die openingsmateriaal met 'n ietwat sagter seksie (mate 17-24) wat om die subdominantharmonie gesentreer is en uit twee uiteenlopende selle bestaan: die eerste sel het materiaal in die regterhand wat meer melodies is en word oor 'n enkelbasnootfiguur (mate 17-18) gestel.

Voorbeeld 168: Norton, *Martinet* uit *Microstyles I*, 16-18



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.7)

Die tweede sel is ritmies en *staccato*. Dit word in unisoen deur albei hande, twee okatwe uit mekaar gespeel (mate 19-20).

Voorbeeld 169: Norton, *Martinet* uit *Microstyles I*, 19-20



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.7)

Om harmoniese spanning in die middelseksie (mate 17-24) te skep, word daar kortliks gemoduleer deur die wisseldominant, G majeur na C majeur (mate 23-24), voordat die openingsmateriaal weer in F majeur begin (maat 25).

As 'n uitsondering op die reël, bied Norton hier nie weer die openingsmelodie een oktaaf hoër aan nie, soos gebruikelik in sommige ander komposisies uit *Microstyles*, maar wel in die oorspronklike register van die opening.

Norton eindig hierdie *heavy rock*-stuk met 'n tipiese bas *slap*.

Voorbeeld 170: Norton, *Martinet* uit *Microstyles I*, 31



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.7)

5.7.1.3 Harmonie

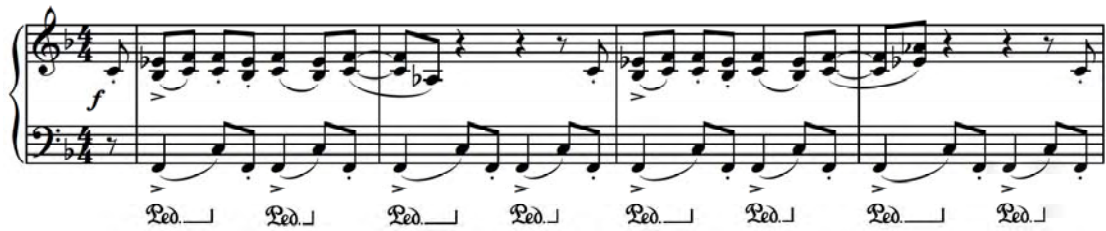
Norton dui met die toonsoortteken aan dat die stuk in F majeur is, maar die gebruik van melodiese frases sluit nooit 'n A \sharp (terts) in nie. Slegs een A kom voor in die linkerhand in maat 22 en is 'n afgaande chromatiese beweging van B \flat na G. Die ontbreking van die A en die herhaaldelike gebruik van A \flat laat die tonaliteit meer na F mineur lyk. Die gebruik van beide A \flat en E \flat in die linkerhand se melodiese fragmente in mate 6-8 (voorbeeld 167) dui ook meer op F mineur as F majeur. Die herhaaldelike gebruik van 'n D dui daarop dat *Martinet* op die F doriese modus geskryf is.

Norton se harmoniese gebruik is tipies van hierdie *rock*-styl en is beperk tot die gebruik van slegs die tonika vir die openingssin (mate 1-8). In mate 17-18 en mate 21-22 gebruik hy die subdominantakkoord. In maat 23 kom die majeurakkoord op die supertonika (wisseldominant) voor om die dominant in maat 24 voor te berei.

5.7.1.4 Pedaalgebruik

Daar word geen pedaal in hierdie stuk aangedui nie, omdat die linkerhand deurgaans duidelik geartikuleer is. Dit is egter moontlik om pedaal te gebruik by die tweenoetfraserings. Sien onderstaande voorbeeld.

Voorbeeld 171: Norton, *Martinet* uit *Microstyles I*, 1-4



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.6)

5.7.1.5 Improvisasie

Hierdie stuk is nie geskik vir improvisasie nie, omdat die linkerhand te veel melodiese seksies bevat. Norton maak gereeld van *riffs* gebruik wat in unisoon in albei hande gespeel word. As die linkerhand dit alleen speel, laat dit geen ander keuse vir die regterhand as om dit te verdubbel, of stil te bly nie.

5.7.2 I-10 *On the Line* (*Half time rock*)

5.7.2.1 Styl

Half time rock het presies dieselfde karaktereienskappe as *rock*. Die enigste verskil is dat die tydmaatteken steeds 4/4 is, maar dat slegs twee polse per maat gevoel word (Norton 1990:2). Norton kon hier liefse 'n 2/2-tydmaatteken aangebring het om hierdie verskil duideliker te toon.

Soos met die meeste ander komposisies wat in hierdie proefskrif bespreek word, het Norton hier ook aandag aan artikulasie verleen. Die navorser wil waarsku dat *rock*-musiek nie oorgeartikuleer moet word nie. Daar moet iets rof omtrent die speel van dié styl wees (Norton 1994:36). Norton neig om soms die musiek te oorartikuleer, en daarom moet die artikulasie in sy *rock*-musiek as 'n hulpmiddel gesien word, eerder as letterlike artikulasie-aanduidings.

5.7.2.2 Vorm

Norton gebruik dieselfde melodiese materiaal (vyftien mate lank) op twee maniere na mekaar: hy stel die melodie bekend (met slegs sporadiese basnote) in mate 1-15 en dan herhaal hy dieselfde materiaal, maar met 'n volledige baslyn daarby (mate 17-31). Die effek is twee seksies wat byna identies is, maar met verskillende begeleidende materiale. Twee akkoorde in maat 16 dien as skakel tussen die twee seksies.

Hierdie is nog 'n voorbeeld van watter verskil 'n verandering in begeleiding aan die gevoelswaarde van 'n stuk kan maak.

5.7.2.3 Harmonie

Norton maak van die tonika-harmonie vir die eerste ses mate gebruik voordat die wisseldominant gebruik word as deel van 'n kadens wat in maat 8 op die dominant eindig.

Die subdominantharmonie kom in maat 11 vir die eerste keer voor, gevolg deur die supertonika-harmonie, wat ook as plaasvervangingsakkoord kan dien vir die subdominant.

Eers wanneer die baslyn in maat 17 bygevoeg word, kom die interessanter harmonisering van hierdie melodie na vore. Dit kan gesien word deur Norton se gebruik van die subdominant en dominantharmonie in mate 18 en 20. In die daaropvolgende viermaatfrase (mate 21-24) kom dieselfde harmoniese beweging voor, maar beweeg na die wisseldominant (A) in maat 23, net soos in maat 7.

5.7.2.4 Ritmiek

Vanweë die ritmiese karakter van die openingsgedeelte moet die metriese akkuraatheid konsekwent en onberispelik wees.

Die konsep van metriese gevoelswaarde (*feel*) kan in hierdie stuk duidelik waargeneem word omdat dieselfde melodiese materiaal herhaal word. Die byvoeging van die baslyn vanaf maat 17 stel die *groove* vir die eerste keer vas. Die pianis het dus hier twee weergawes van dieselfde melodiese materiaal: een keer sonder 'n baslyn, en een keer met die baslyn.

Alle musici verstaan die belangrikheid van musiek wat metries moet 'sit'. Dit beteken dat die metriese pols tydens die uitvoering nie versnel of rem nie. Wanneer daar in 'n ensemble gemusiseer word, moet al die spelers hulle innerlike sin vir tyd en ritme met die ander lede sinchroniseer. Die vermoë van 'n ensemble om presies gesinchroniseerd te speel, is dikwels die kenmerk wat luisteraars se aandag hou. Dieselfde beheer oor die innerlike tydsbeleving van die musiek is in solospel nodig. Die ritmiese vryheid van die regterhandmelodie kan net waargeneem word in teenstelling met die soliede innerlike gewaarwording vanwaar die polsslag in die linkerhandparty is (Beale 1998:5). Dit is hierdie aspek van polsslae wat Norton vanaf maat 17 eksploiteer, omdat die musiek dan uiteindelik 'sit'. Die twee-*feel* word gelei deur die bas wat in halfnote speel.

5.7.2.5 Pedaalgebruik

Norton dui geen gebruik van pedaal hier aan nie. Die melodie moet duidelik geartikuleer word en daarom moet geen pedaal gebruik word nie.

5.7.2.6 Improvisasie

Hierdie stuk leen homself nie tot improvisasie nie, omdat die linkerhand eers in die tweede helfte van die stuk met 'n ware baslyn begin. Die inhoud van die stuk is op die *riff* in die regterhand gebaseer. Wanneer hierdie komponent ontbreek, maak die stuk nie meer musikale sin nie, omdat die linkerhand net in sommige mate speel.

5.7.3 IV-6 *Rocking Turkey* (Half time rock)

5.7.3.1 Styl

Die materiaal in die regterhand is van *blues riffs* afgelei waar die klavier 'n kitaar naboots met parallelle tertse en kwarte. Die gebruik van die verlaagde tertse en kwint (C^o en A^o in maat 1) wys die doelbewuste gebruik van note uit die *blues*-toonleer. Dit word hier enharmonies geskryf as verhoogde intervalle in plaas van verlaagde intervalle. Tertsintervalle (byvoorbeeld maat 3) kom gereeld in *blues riffs* voor.

5.7.3.2 Vorm

Norton maak van drie onderskeibare seksies gebruik. Die eerste sin strek van mate 1-8. Daarna volg 'n viermaatfrase wat as 'n skakel dien, voordat die openingsmateriaal weer in die laaste seksie gehoor word (mate 13-20).

5.7.3.3 Melodie

Die kort melodiese motief in die linkerhand (maat 4) moet telkens kort gespeel word, omdat die bassnare meer resonant is en dit die helderheid van elke noot sal verbeter.

Voorbeeld 172: Norton, *Rocking Turkey* uit *Microstyles IV*, 4



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.7)

Die melodiese materiaal in die regterhand is byna deurgaans *staccato* aangedui. Die student moet waak om nie die natuurlike vorm van die melodiese frases agterweë te laat nie. Dieselfde frasevorming moet aan die melodie verleen word, ongeag die artikulasie.

5.7.3.3 Harmonie

Norton maak deurgaans gebruik van dieselfde tematiese materiaal en meestal tonika- en subdominantharmonieë (nog 'n sterk *blues*-kenmerk). Hy gebruik slegs een keer die dominant in maat 12, om die luisteraar na die herhaling van die tema terug te lei.

Voorbeeld 173: Norton, *Rocking Turkey* uit *Microstyles IV*, 11-13



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.7)

5.7.3.4 Ritmiek

Rocking Turkey verskil van *On the Line* omdat 'n vaste pols in die linkerhand ontbreek. Norton gebruik lang aangehoue note in die bas teenoor kort fragmente in die regterhand.

Voorbeeld 174: Norton, *Rocking Turkey* uit *Microstyles IV*, 1-3



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.6)

5.7.3.5 Pedaalgebruik

Daar word geen gebruik van die demperpedaal aangedui nie. Die *staccato*-aanduidings in beide hande is 'n duidelike oorweging dat geen pedaal gebruik moet word nie.

5.7.3.6 Improvisasie

Hierdie stuk is die ideale stuk om kort ritmiese motiewe vir 'n student aan te leer. Die linkerhand-*riff* wat telkens in elke vierde maat voorkom, moet tydens die improvisasie, net soos in Norton se komposisie, die regterhand die geleentheid gee om te rus om sodoende 'n nuwe idee voor te berei.

Alle chromatiese hulpnote wat as *acciaccaturas* voorkom, is gepas in hierdie *rock-styl*, omdat dit die verbuiging van die snaar op 'n elektriese kitaar naboots. Die melodie kan hulpnote afkomstig uit die *blues*-toonleer gebruik. Chromatiese hulpnote in agstenote kan ook gebruik word:

Voorbeeld 175: Improvisasie 1 op *Rocking Turkey* uit *Microstyles IV*, 1-4



In die middel van die stuk (mate 8-11) waar die linker- en regterhand se *riffs* mekaar afwissel, is dit 'n ideale geleentheid om nuwe materiaal (soos dubbelnootoktawe in die regterhand) bekend te stel. Dit is ook belangrik om die harmoniese progressie (maat 11) wat na die dominant beweeg, vooruit te loop met die *riff* in maat 10. 'n Moontlike voorbeeld hiervan is:

Voorbeeld 176: Improvisasie 2 op *Rocking Turkey* uit *Microstyles IV*, 9-12



In die ritmiese tradisie van Norton se komposisies is dit belangrik om die antisipasie van die eerste pols in die geïmproviseerde melodie te gebruik en

dit telkens te beklemtoon, soos in bogenoemde voorbeeld. Hierdie antispasie kan ook in die voorlaaste maat voorkom, soos in die oorspronklike komposisie, om die linkerhand die geleentheid te gee om die laaste *riff* te speel.

5.7.4 II-3 *A Spy Story* (*Funky rock*)

5.7.4.1 Styl

Norton slaag daarin om in hierdie *funky rock*-stuk die essensie van die *funk*-styl vas te vang. Hy bly deurgaans bewus van die moontlikhede om die nodige ritmiese en klankkleureffekte van hierdie styl na die klavier oor te dra.

Die artikulasie van mate 2 en 4 is eie aan die styl, maar die *staccato's* moenie te kort gespeel word nie. Hierdie *staccato* kan met die *portato*-tegniek in vioolspel vergelyk word, waar 'n boog oor note wat *staccato* aangedui is, voorkom (Sadie 1994:632). Die resultaat is 'n klewerige soort *detaché*-aanslag, wat genoeg lengte verseker om nie *staccato* of *legato* te klink nie. Vir dieselfde fragment in maat 6 het Norton aangedui dat dit *tenuto* gespeel moet word. Die feit dat die artikulasie nie konsekwent bly vir dieselfde fragment nie, is verwarrend. Vir die laaste twee herhalings van die tertsegment in maat 26 en maat 28 het Norton aangedui dat dit weer *staccato* gespeel moet word.

Die seksies waar artikulasie aangedui is, moet kontrasteer met die seksies waar die gebruik van die demperpedaal aangedui is. Die gebruik van die pedaal moet dus tot slegs die aangeduide seksies beperk word.

5.7.4.2 Vorm

Twee agtmaatsinne word aan die begin gehoor (mate 1-16) – die tweede agtmaatsin is 'n herhaling van die eerste, maar tipies van Norton, een oktaaf hoër (maat 9-16).

Norton skep 'n kontrasterende seksie van mate 17-24. Hy gebruik hier twee viermaatfrases met dieselfde dalende agstenootmotief in die regterhand (sien maat 17-18, voorbeeld 177).

Die eerste agt mate word vanaf maat 25 herhaal, maar die einde van hierdie agtmaatsin stem nie met die voorafgaande materiaal ooreen nie. Norton varieer die einde (maat 30) om 'n slot vir *A Spy Story* te vorm, deur van 'n dalende sekst-motief gebruik te maak wat na die middelseksie terugverwys (maat 17). Hierdie motief kom vir die eerste keer in maat 8 voor, maar nie in sesdes nie.

5.7.4.3 Harmonie

Norton baseer hierdie komposisie hoofsaaklik op die tonika- en subdominantharmonieë. In maat 7 word die submediantakkoord as vervangingsakkoord vir die subdominant gebruik.

Buiten dat die ritmiese materiaal vervang word deur meer liriese materiaal (mate 14-18), voeg Norton 'n nuwe harmoniese uitwyking by mate 16-17 in. Hier verwag die luisteraar die tonika-harmonie in maat 17, soos dit in mate 8-9 gehoor is. Norton beweeg egter nou na die subdominant.

Voorbeeld 177: Norton, *A Spy Story* uit *Microstyles II*, 14-18



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.3)

Die harmoniese kleurveranderinge in mate 17-18 blyk uit Norton se gebruik van 'n mineurakkoord met toegevoegde undesiem vir die eerste keer in maat 17 (sien voorbeeld 177). Die akkoord word deur die D en F wat deur die

pedaal aangehou word, gevorm. In maat 19 (soos aan die begin van die stuk) word die eoliese toonleer op G gebruik. Die tonaliteit is deurgaans die eoliese modus op G.

Die middelseksie (mate 17-24) kom tot 'n einde in mate 23-24 op 'n lang teruggehoue kwartakkoord op die dominant, wat weereens die ritmiese gevoel van die antispasies versterk, voordat die normale pols terugkeer.

Voorbeeld 178: Norton, *A Spy Story* uit *Microstyles II*, 23-24



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.3)

Hierdie seksie (mate 17-24) toon Norton se vermoë om idiomatiese werke te skep wat 'n groter omvang van die klavier benut. Die gebruik van uitgebreide akkoorde en klankkleur-effekte is interessant en funksioneel.

Die einde is getrou aan die *brooding* karakter-aanduiding. Dit is 'n eenvoudige einde vir hierdie liriese *funky rock*-stuk, met die versterking van die modale karakter deur die verlaagde leitoon in maat 30 te gebruik (voorbeeld 179). Daar is slegs drie plekke in die stuk waar Norton nie die verlaagde leitoon gebruik nie: mate 4 en 12 en 28.

Voorbeeld 179: Norton, *A Spy Story* uit *Microstyles II*, 29-32



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.3)

5.7.4.4 Ritmiek

Die *funk*-elemente kan in die ritmiese en gefragmenteerde basparty van die linkerhand gesien word.

Die konstante pols van kwartnote (op die snaartrom) word deurgaans geïmpliseer, nie geskryf nie. In die notas in *Microstyles II* moedig Norton die student aan: *keep a steady pulse going in your head to make this piece effective* (Norton 1990:ii).

Daar word geen *ritardando* in hierdie stuk aangedui nie, omdat Norton reeds die natuurlike ruspunte in hierdie stuk so gekomponeer het dat die ritmiese voorstuwing hier vanself afneem (mate 7-8 en mate 15-16). Maat 8 word geantisipeer, en die ritmiese beweging in beide hande kom tot 'n stilstand wanneer die bas die grondnoot van die dominant aanhou. Sien maat 8 in die volgende voorbeeld.

Voorbeeld 180: Norton, *A Spy Story* uit *Microstyles II*, 5-8



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.3)

Hierdie ritmiese steuring dien as 'n skakel, voordat die metriese stabiliteit met die herhaling van die begin (maat 9) herwin word.

5.7.5.5 Pedaalgebruik

Norton het in die seksies van mate 6-8 en mate 14-19, asook aan die einde aanduidings vir die gebruik van die demperpedaal aangebring. In die fragment van mate 16-18 kan daar duidelik uit die pedaal aanduidings afgelei word dat Norton die pedaal wissel waar die harmonie verander, asook waar die melodie 'n dalende sprong het.

Waar die harmonie dieselfde bly, maak Norton van die volle resonansie van die klavier (en die betrokke akkoord) gebruik deur die sonoriteit met die toevoeging van note binne die akkoord te laat toeneem (maat 17, voorbeeld 186).

Die pedaal moet slegs in die aangewese seksies gebruik word.

5.7.5.6 Improvisasie

Hierdie voorbeeld het 'n tipiese *funk* baskitaarbegeleiding in die linkerhand, wat die ritmiese kenmerke van hierdie styl deurgaans volhou. Die harmoniese ondersteuning van die linkerhand is voldoende vir improvisasie. Dit is belangrik om die student vanuit die perspektief van die oorspronklike te laat improviseer om die korrekte *feel* en tyd te verseker. Alle komposisionele tegnieke (sekwense, kadense, melodiese fragmente ensovoorts) moet aan die student uitgewys word, om hom/haar sodoende bewus te maak van die reeds bekende effekte wat in die improvisasie gebruik kan word. Nadat hierdie elemente van die komposisie uitgewys is, moet slegs een of twee daarvan in die eerste solo gekombineer word. Om meer as twee tegnieke gelyk te probeer toepas, sal die student ontmoedig.

Van die komposisionele elemente uit *A Spy Story* wat gebruik kan word, is die melodie in tertse, antispasie, oktaafverplasing van dieselfde idee en *arpeggio*-figure. Vervolgens 'n gedeelte van 'n moontlike improvisasie met tertse in die melodie en gebroke akkoordfigure:

Voorbeeld 181: Improvisasie 1 op *A Spy Story* uit *Microstyles II*, 1-8





'n Tweede moontlike komposisionele element wat in 'n improvisasie gebruik kan word, is die figuur met die verlaagde leitoon, wat in maat 1 in die linkerhand voorkom.

Voorbeeld 182: Improvisasie 2 op *A Spy Story* uit *Microstyles II*, 1-4



5.7.5 III-9 *Feeling Lazy* (Rock ballad)

5.7.5.1 Styl

Norton gebruik vanaf maat 2 'n baslyn wat hy in sy *Essential Guide to Pop Styles for Keyboard* onder *doo-wop rock* klassifiseer (1994:30). Hierdie styl was die algemeenste musiekstyl in die vyftigerjare. Die *doo-wop*-uitdrukking kom van 'n populêre frase wat deur agtergrondsangers (*backing vocalists*) gebruik is.


Die baslyn is geartikuleerd en Norton dui 'n breek aan na die eerste D in die linkerhand in mate 2, 3, 11 en 14 (sien voorbeeld 185). Die rede hiervoor is die effek wat 'n kontrabasspeler of elektriese baskitaarspeler kan verkry: die eerste D (in die maat) se klank word beëindig met 'n sterk beweging van die linkerhand op die snaar, wat 'n klapgeluid teen die vingerbord veroorsaak. Hierdie effek kom gewoonlik op die tweede pols voor en dra by tot die aksentuering van die *backbeat*. In 'n ensemble sal die klavier hierdie baslyn verdubbel en opeenvolgende triole in die regterhand speel (Norton 1994:30).

In maat 4 (sien voorbeeld 185) kom 'n *doo-wop*-motief in die regterhand voor. Die laaste noot (G) van *doo-wop* word altyd kort gespeel, selfs al word *staccato* nie aangedui nie.

5.7.5.2 Vorm

Hierdie stuk bestaan uit twee agtmaatsinne met dieselfde melodiese materiaal in elk. Norton voeg 'n ekstra maat aan die einde by om as slot te dien. Hy herhaal die eerste sin vanaf maat 9 een oktaaf hoër. Die linkerhand bly hier in die oorspronklike basregister. Tipies van Norton se komposisionele metodes, skep hy die indruk van 'n einde in maat 16, maar laat die linkerhand 'n fragment van die openingsmelodie daarna herhaal. Maat 17 dien dus as 'n slot.

Voorbeeld 183: Norton, *Feeling Lazy* uit *Microstyles III*, 13-17



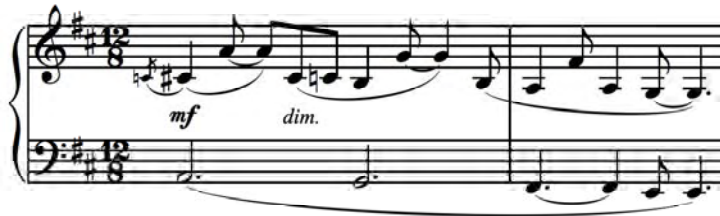
(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.9)

5.7.5.3 Harmonie

Norton beperk die harmonie van die stuk tot primêre akkoorde, soos gebruiklik in *rock*-styl. Daar kom slegs een uitwyking na 'n tussendominant aan die einde van maat 11 voor. Norton gebruik hier die tussendominant voor die subdominantakkoord in maat 12.

Die parallelle beweging in desieme (tussen die twee hande) van mate 6-7 is tipies van die styl. Dit boots die kitaarklank na, waarop *rock*-musiek geskoei is (Beale 1998:87).

Voorbeeld 184: Norton, *Feeling Lazy* uit *Microstyles III*, 6-7



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.9)

5.7.5.4 Melodie

Die stuk begin met 'n lang opslag wat die triool-*feel* weergee. Norton het hierdie opslag as 'n volle maat genoteer, eerder as net vanaf die tweede pols. Die melodie aan die begin, sluit die mineur sowel as die majeure tert in. Die gebruik van die verlaagde tert as 'n hulpnoot kom baie in *jazz* voor. Hierdie invloed is van *blues*-musiek afkomstig waar sangers en koperblasers die vermoë het om die septiem en die tert as *blue-note* te verbuig (meestal verlaag). Hierdie invloed is ook deels afkomstig van die *blues*-toonleer, waar die tert 'n mineurtert bo die tonika is (Aebersold 2000:12).

Voorbeeld 185: Norton, *Feeling Lazy* uit *Microstyles III*, 1-4



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.9)

Die melodiese inhoud word deurgaans *legato* aangedui, behalwe waar dit op 'n kort noot eindig (sien maat 4 in voorbeeld 185).

5.7.5.5 Ritmiek

Die *rock ballad*-styl het soos gebruiklik in *rock*-musiek 'n beklemtoning van die *backbeats* (pols 2 en 4) (Beale 1998:8). Norton maak egter staat op die innerlike vermoë van die student om hierdie polse se beklemtoning te kan aanvoel, omdat daar nie altyd note op hierdie polse geskryf is nie. Veral met die oorgebinde eerste pols van maat 2 moet die tweede pols gevoel word omdat dit nie gespeel word nie.

Baie frases eindig met kort note aan die einde, soos in maat 4 (voorbeeld 185), waar die regterhand 'n kort noot aan die einde van die fragment speel. Dieselfde geld vir die linkerhand in die daaropvolgende maat. Dit is belangrik om dit kort te speel, omdat hierdie aksente die ritmiek aanhelp en die perkussiewe aard van *rock*-musiek naboots.

5.7.5.6 Pedaalgebruik

Daar is geen aanduiding van pedaal in hierdie stuk nie. Om die artikulasie van die baslyn so effektief moontlik te hou, moet geen pedaal gebruik word nie.

5.7.5.7 Improvisasie

Die voordeel van improvisasie lê daarin dat die materiaal wat tydens die improvisasie geskep word, eenvoudig of ingewikkeld kan wees, na gelang van die improviseerder se vermoëns. Daar kan dus met die eerste improvisasie slegs in gepunteerde halfnote gespeel word, en daarna kan die nootwaardes verklein word. Tydens die improvisasie sal die improviseerder, soos Norton, 'n motief moet skep in die regterhand wat as plaasvervanging vir die eerste maat kan dien. In voorbeeld 195 kan gesien word dat die eerste maat 'n melodiese skakel vorm, vordat die begeleiding in maat 2 in die linkerhand begin. Norton het dieselfde gedoen aan die begin van hierdie stuk, waar hy 'n volle maat aan die begin gebruik om eintlik dieselfde funksie as 'n opslag te vervul.

Voorbeeld 186: Improvisasie 1 op *Feeling Lazy* uit *Microstyles III*, 1-6



Die student moet daaraan gewoond raak om tydens die speel van die linkerhand ook te kan dink aan nuwe idees. Om hierdie koördinasie van gedagtes reg te kry, moet die improvisasie met baie geduld en aanmoediging benader word.

Bostaande voorbeeld van improviseer kan nog verder uitgebrei word deur begeleidende akkoorde met die melodie in die regterhand te kombineer. Hierdie tegniek verskaf ritmiese sowel as harmoniese volheid aan die musiek, maar is tegnies meer uitdagend omdat melodie en begeleiding met die regterhand gekombineer word.

Voorbeeld 187: Improvisasie 2 op *Feeling Lazy* uit *Microstyles III*, 1-6



5.8 *Rock 'n' Roll*

Die musiek wat *jazz* en die populêre liedere van *Tin Pan Alley*¹ vervang het, was *rock*. Aanvanklik was *rock 'n' roll* 'n ontwikkeling van *rhythm-and-blues*, wat deur swart musici gekultiveer is vir swart gehore tussen 1949-1969. Die eerste *rock 'n' roll*-plaat, *Rock around the Clock*, het in 1955 verskyn. Dit is deur 'n blanke groep uitgevoer, *Bill Haley and the Comets*. Daar is 25 miljoen kopieë van hierdie plaat verkoop, meestal aan blanke tieners. Elvis Presley is selfs 'n belangriker voorbeeld van 'n populêre sanger van vroeë *rock 'n' roll*. Sy opname van *Hound Dog*, het oornag bo-aan die trefferlyste van *rhythm-and-blues*, *country-and-western* en *pop*-musiek getroon. Die aantrekkingskrag van *rock*-musiek het daarin gelê dat geen ensembles, orkeste, verwerkers of topsangers daarvoor nodig was nie, slegs 'n sanger wat kon kitaar speel saam met 'n tromstel. (Hall 1996:21)

5.8.1 I-2 *Cheeky* (*Rock 'n' Roll*-styl)

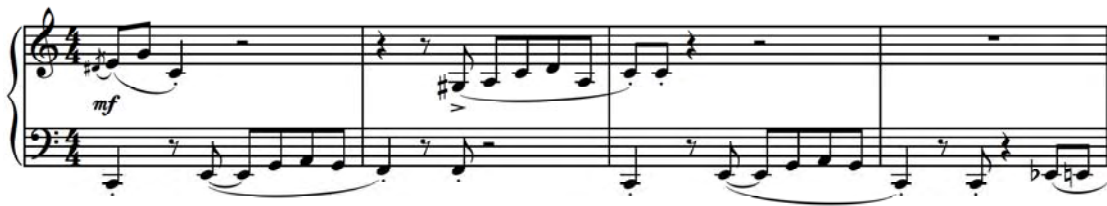
5.8.1.1 Styl

Die baslyn wat Norton in hierdie stuk gebruik, stem ooreen met die voorbeeld van 'n *rock 'n' roll*-baslyn uit *Essential Guide to Pop Styles for Keyboard* (Norton 1994:57).

Die gesinkopeerde ritme in die linkerhand gebruik slegs die note van die drieklank om 'n ritmiese, sowel as harmoniese basis daar te stel. Die melodiese inhoud is gefragmenteerd en kom in kort *licks* voor.

¹ *Tin Pan Alley* is die bynaam wat verwys na al die belangrike bladmusiek-uitgewers en komponiste van populêre musiek in New York van 1890-1940. Hulle het in die twintigerjare floreer tydens die populariteit van *ragtime*-musiek. (Martin & Waters 2006:89)

Voorbeeld 188: Norton, *Cheeky* uit *Microstyles I*, 1-4



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.2)

Die eerste noot van die begeleidingsmotief in die linkerhand is deurgaans *staccato* aangedui en dra by tot die kwaliteit van die geaksentueerde sinkopasie op die geantisipeerde derde pols. Hier moet duidelike onderskeid getref word tussen die gevoelswaarde van kort en lang note.

Die regterhand het kort motiewe wat op 'n *staccato*-noot eindig. Hierdie abrupte eindes is sonder 'n aksent-aanduiding in die partituur. Die navorser is egter van mening dat daar 'n aksent geplaas kan word op die laaste kort noot, as kontras teenoor die ritmiese aksente in die linkerhand.

Norton gebruik gereeld *acciaccatura's* in hierdie stuk om die kitaarklank in *rock 'n' roll*-musiek na te boots. Kitariste wat elektriese kitare bespeel, gebruik 'n tegniek waar die linkerhand die snaar aftrek op die vingerbord en gevolglik 'n chromatiese infleksie in die klank teweeg bring.

5.8.1.2 Vorm

Omdat die *blues*-vormskema gevolg word, bestaan die twaalfmaatsinne uit drie frases van vier mate elk. Norton behou hierdie frasekonstruksie deurgaans. *Cheeky* kan verdeel word in twee twaalfmaat-sinne. Die tweede helfte van die stuk is 'n gevarieerde weergawe van die eerste twaalf mate.

5.8.1.3 Harmonie

Harmonies is hierdie stuk presies op die akkoordskema van die *blues* gebaseer. In maat 9 kom 'n standaard *blues riff* voor wat in tertse beweeg. In maat 10 kan die verwantskap tussen die septiem van die

dominantvierklank op die subdominant (F7) en die mineurterts bo C gesien word. Die *blues*-terts (Eb) in C majeur is dieselfde noot as die septiem van die subdominantakkoord. Aebersold verwys na die belangrikheid om van hierdie note en hulle beweging bewus te wees. Hy noem die tertse en septieme van elke akkoord die *guide tones* (Aebersold 2000:47).

Voorbeeld 189: Norton, *Cheeky* uit *Microstyles I*, 9-10



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.2)

Norton herhaal die 12-maat *blues* met 'n identiese harmoniese struktuur, maar varieer die inhoud van die melodie en begeleiding. In maat 18 van voorbeeld 190 kan die enharmoniese skryfwyse van die Eb binne een maat waargeneem word.

Voorbeeld 190: Norton, *Cheeky* uit *Microstyles I*, 17-19



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.2)

5.8.1.4 Ritmiek

Die standaard *rock* ritmiese beginsel om polse 2 en 4 te aksentueer, kom in hierdie komposisie selde na vore, omdat Norton meestal op sinkoperings, voor of na hierdie *backbeats*, aksente geskryf het. Waar dit wel voorkom, soos in maat 4 met die opslag in die linkerhand, kan 'n aksent wel op die vierde pols geplaas word (sien voorbeeld 188).

Die eenaardige vermenging van style wat in *pop*, *rock* en *jazz* voorkom, kan aan die einde van hierdie stuk, waar Norton die linkerhand 'n *cha cha cha* ritme laat speel (maat 24) gesien word. Hierdie ritme herinner aan 'n heel ander styl, maar pas goed in die ritmiese struktuur van die stuk vanweë die 3 teen 2 *clave* wat deurgaans in die linkerhand voorkom.

5.8.1.5 Pedaalgebruik

Norton dui geen gebruik van die demperpedaal aan nie. Die geartikuleerde begeleidingsmateriaal, asook *staccato's* in beide hande maak die gebruik van die pedaal ongewens.

5.8.1.6 Improvisasie

Die ritmiese aard van die begeleiding sal die aanvanklike ritmiese inhoud van die geïmproviseerde melodie dalk inhibeer. Dit is belangrik om aan 'n melodie te dink wat ritmies onafhanklik van die linkerhand kan funksioneer. Daar kan heelwat van 'n *blues*-toonleer op C gebruik gemaak word. Om met korter motiewe te improviseer, is wenslik:

Voorbeeld 191: Improvisasie 1 op *Cheeky* uit *Microstyles I*, 1-4



Daar kan 'n akkordale improvisasie in die regterhand gemaak word deur meer *arpeggio's*, drieklanke en selfs vierklanke te gebruik. Die geïmproviseerde solo op laserskyf 1 (snit 52) het 'n meer akkordale improvisasie:

Voorbeeld 192: Improvisasie 2 op *Cheeky* uit *Microstyles I*, 17-20



5.8.2 II-4 *Galloping* (Rock 'n' Roll-styl)

5.8.2.1 Styl

Norton eindig hierdie stuk met 'n motief wat kenmerkend deur Count Basie (1904-1984) in sy *big band* gebruik is (Norton 1997:24). Basie was 'n pianis en het een van die bekendste *big bands* tydens die *swing*-periode (ca. 1935-1955) van *jazz* gehad. Basie het baie van sy komposisies met 'n bepaalde motief geëindig wat later as die Count Basie-einde bekend gestaan het. Hierdie motief word gewoonlik sag deur die klavier gespeel, waarna die laaste akkoord baie hard deur die hele *big band* gespeel word. Hierdie ritmiese patroon word gewoonlik net deur die regterhand met die volgende note gespeel:

Voorbeeld 193: Herder, *Basie Tag* uit *1000 Keyboard Ideas*, 1-3



(Uit: R. Herder, *1000 Keyboard Ideas*, p.139)

In *Galloping* gebruik Norton dieselfde ritmiese patroon, maar met dieselfde akkoord wat herhaal. Hy maak dus van die ritme van die Basie-einde gebruik, maar met ander (herhaalde) note.

Komposisies wat deur die *blues* beïnvloed is, eindig meestal met 'n dominantvierklank op die tonika, wat vir 'n formele harmoniese analise soos 'n onvolmaakte einde klink. Die uitbreiding van hierdie akkoord met die toevoeging van die noon, undesiem of tredesiem kom dikwels voor. Norton sluit benewens die septiem ook die tredesiem in die slotakkoord in. Hy behou die kwartmotief van mate 15-16 in die regterhand.

Voorbeeld 194: Norton, *Galloping* uit *Microstyles II*, 24-26



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.4)

Die gebruik van 'n *walking* baslyn kom in hierdie stuk voor. Die baslyn word telkens deur Norton gefraseer.

Voorbeeld 195: Norton, *Galloping* uit *Microstyles II*, 15-16



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.4)

Dit is nie nodig om die linkerhand deurgaans *legato* te speel nie. Daar kan van 'n *detaché*-aanslag gebruik gemaak word.

5.8.2.2 Vorm

Hierdie stuk volg die harmoniese skema van 'n *blues*. Daar is twee twaalfmaat-seksies. Norton het twee ekstra mate van tonika-harmonie aan die einde bygevoeg om 'n koda te vorm. Omdat die *blues* harmoniese skema gevolg word, bestaan die frases deurgaans uit viermaat-fragmente.

5.8.2.3 Harmonie

Die stuk open met melodiese materiaal wat van akkoordtone gebruik maak. Die pentatoniese toonleer kom sterk na vore in hierdie gesinkopeerde openingsmotief. Die pentatoniese toonleer word ook in die *walking bass*-begeleiding in die linkerhand gebruik.

Voorbeeld 196: Norton, *Galloping* uit *Microstyles II*, 1-2



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.4)

Bostaande motief eindig op 'n geantisipeerde eerste pols wat geaksentueer moet word. Norton dui geen aksent hier aan nie, maar hierdie beklemtoning steun die *swing feel*.

'n Kenmerkende middel wat in *blues*-musiek voorkom, is die herhaling van dieselfde melodiese fragment, maar teenoor die subdominantharmonie (vergelyk mate 1-2 met mate 5-6). Soortgelyke melodiese materiaal word dus teenoor twee verskillende harmonieë benut. Omdat die openingsmelodie 'n B insluit en die subdominantakkoord C7 is, verander Norton die herhaalde motief se B na B \flat om die korrekte septiem in die dominantvierklank in te sluit.

Die komponis voeg 'n D \circ *acciaccatura* aan die einde van die *lick* in maat 6 by om die klank van die *blues*-toonleer op C te suggereer.

Voorbeeld 197: Norton, *Galloping* uit *Microstyles II*, 5-6



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.4)


Norton gebruik in mate 8-10 chromatiese beweging in die melodie, wat met opset die mineur/majeur vermenging van die *blues* naboots. Die melodie beweeg van 'n mineurterts na die majeureterts.

Voorbeeld 198: Norton, *Galloping* uit *Microstyles II*, 8-10



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.4)

5.8.2.4 Ritmiek

Norton noteer hierdie stuk in 4/4 en gebruik vir die eerste keer die standaard-aanwysing om *swing feel* aan te dui; twee gelyke agstenote word soos 'n triool van 'n kwartnoot en agstenoot gespeel: () By al die ander voorbeelde in *Microstyles* gebruik hy 'n gepunteerde agstenoot en sestiendenoot om die *swing feel* aan te dui.

In hierdie stuk is die kennis van *swing feel*, soos in Hoofstuk 3.3 bespreek is, van kardinale belang, omdat die uitvoering van hierdie stuk met gelyke agstenote tot 'n heel ander ritmiese gevoelswaarde, oftewel *feel* sal lei, as met *swing feel*-agstenote. Die teenoorgestelde ritmiese beginsel van *swing feel* is *straight feel*.

Eers na afloop van die eerste volledige twaalfmaat *blues*-patroon (vanaf maat 13) word dit duidelik waarom Norton rustekens in die melodie gebruik het. Vanaf maat 13 waar die tweede herhaling van 'n volledige *blues*-vorm voorkom, gebruik Norton 'n *comping*-figuur in die regterhand. Hierdie gesinkopeerde ritme word tradisioneel deur 'n klavier en/of kitaar gespeel as begeleiding terwyl 'n solis 'n solo improviseer (Levine 1989:232). Buiten die invoeging van die begeleidingsfiguur in die regterhand, herhaal die melodiese materiaal van die eerste twaalf mate presies in die tweede twaalf mate.

Die deurlopende gebruik van 'n *walking bass* in die linkerhand, ondersteun verder die *swing feel*-kenmerke. Dit stel 'n stabiele ritmiese basis daar, om met die regterhand se sinkopering te kontrasteer.

5.8.2.5 Pedaalgebruik

Daar is geen gebruik van die demperpedaal aangedui nie, en die navorser stel voor dat daar slegs aksentpedaal bygevoeg kan word op die akkoorde in mate 24-25 en op die heel laaste noot in maat 26.

5.8.2.6 Improvisasie

Omdat die Count Basie-einde bygevoeg is as twee ekstra mate (mate 25-26), is dit moontlik om voor die begin van die improvisasie die Basie-einde uit te laat. Die improvisasie kan dus reeds in maat 24 begin. Dieselfde geld vir die improvisasie. As die oorspronklike komposisie weer gespeel word, kan die Basie-einde as 'n koda gebruik word. Hier volg 'n voorbeeld van die aaneenskakeling van die oorspronklike in die eerste solo:

Voorbeeld 199: Improvisasie 1 op *Galloping* uit *Microstyles II*, 21-26



The musical score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The left hand plays a steady walking bass line. The right hand plays a melodic line that includes an improvisation section starting at measure 24, marked with a forte 'f' dynamic and the text 'Improvisasie begin' above the staff.

Norton maak deurgaans gebruik van motiewe wat met 'n kort noot eindig. Hierdie ritmiese effek kan deurgaans met groot sukses in die solo gebruik word. Dit is ook moontlik om in die improvisasie heelwat korter, herhalende fragmente te gebruik:

Voorbeeld 200: Improvisasie 2 op *Galloping* uit *Microstyles II*, 1-4



'n Uitbreiding van Norton se oorspronklike motief in mate 21-22 in voorbeeld 208 is ook moontlik:

Voorbeeld 201: Improvisasie 3 op *Galloping* uit *Microstyles II*, 9-10



5.9 *Rumba*

Die *Rumba* is 'n populêre dans van Afro-Kubaanse oorsprong. Dit is in tweeslagmaat (Norton noteer dit in 4/4) met gesinkopeerde ritmes. Dit was welbekend in die VSA teen 1914, maar het eers in die dertigerjare in Europa bekend geword, toe dit *jazz*-elemente geabsorbeer het. Dit word gekenmerk deur 'n herhalende melodie en *ostinato* ritmiese figure wat op die marakkas, klaves en ander slagwerkinstrumente gespeel word. Dit het gedien as 'n model vir ander tipes Latyns-Amerikaanse *ballroom*-danse (Sadie 1994:695). Sommige bronne meen dat die *rumba* in 8/8-tydmaat genoteer moet word (Kennedy 1990:551).

In Norton se *Essential Guide to Latin Styles for Keyboard* beskryf hy die tipiese ritmes van die slagwerkinstrumente en differensieer tussen twee tipe *rumbas*. Die grootste verskil is die gebruik van 'n tromstel in die een tipe en die ontbreking daarvan in die ander.

In beide voorbeelde in *Essential Guide to Latin Styles for Keyboard* bestaan die melodiese materiaal in die regterhand uit 'n vloeiende sestienendootmotief, wat gevorm word deur herhalende fragmente in verskeie permutasies, om by die harmonie aan te pas.

5.9.1 I-11 *Hideaway* (*Rumba*)

5.9.1.1 Styl

Die linkerhand speel 'n baslyn wat dieselfde is as die temasiek vir die film *Mission Impossible*. Hierdie gesinkopeerde lyn moet met 'n detaché-aanslag gespeel word om sodoende die klank van die elektriese baskitaar te kan naboots.

Die artikulasie in die regterhand moet noukeurig uitgevoer word. Alhoewel die aanduidings lyk asof die melodie geartikuleerd gespeel moet word, sal die effek van die artikulasie teen die tempo van 126 per kwartnoot minder geartikuleerd klink.

Voorbeeld 202: Norton, *Hideaway* uit *Microstyles I*, 1-4



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.14)

5.9.1.2 Vorm

Die stuk open met twee viermaatfrases wat die modale karakter van hierdie stuk beklemtoon, omdat die einde van die frase telkens die beweging van die verlaagde septiem na die tonika insluit. Hierdie beweging kom trouens deurgaans aan die einde van elke frase voor.

Die kontrasterende seksie van mate 9-16 vorm 'n agtmaatsin. Vanaf maat 17 word die openingssin herhaal. Norton voeg nog een maat van aangehoue tonika-harmonie by, met dieselfde begeleidingspatroon in die linkerhand (maat 25). Hierna sluit drie herhalings van dieselfde Dsus4-akkoord in maat 26 die stuk af.

5.9.1.3 Harmonie

Norton baseer die hele stuk op die D eoliese modus. Die eerste agt mate gebruik slegs die tonika-harmonie op D.

Die insluiting van teruggehoue kwartintervalle in die seksie van mate 9-12, waar die tertse in sommige akkoorde ontbreek (voorbeeld 204), versterk verder die modale klank in teenstelling met die helder klank van drieklanke waar die tertse wel voorkom.

Die teruggehoue kwart kom in die slotakkoord voor en vervang die tertse. Hierdie akkoord verwys terug na die klank van die teruggehoue kwarte soos in die middelseksie gebruik (mate 9-16).

5.9.1.4 Ritmiek

Soos in voorbeeld 202 gesien kan word, speel die regterhand 'n gesinkopeerde melodie wat ritmies met die linkerhand kontrasteer. In beide hande word die derde pols geantisipeer en moet dit geaksentueer word. Hierdie antisipasies word natuurlik deur die rusteken in die linkerhand (op die tweede pols, wat die oorgebinde F voorafgaan) en deur die artikulasie van die regterhand beklemtoon.

Die eerste vier mate se melodiese materiaal word herhaal (vanaf maat 5), maar die melodie in die regterhand sluit nou dubbelnootsesdes in.

Voorbeeld 203: Norton, *Hideaway* uit *Microstyles I*, 5-8



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.14)

Vanaf maat 9 word ritmiese spanning verkry (sien voorbeeld 204), deur eers die begeleidingsfiguur in die bas te vervang met langer note. Die polsslag word verbloem deur 'n opeenvolging van ritmiese antispasies in die regterhand. 'n Opgaande pentatoniese toonleer in die linkerhand (wat in maat 13 begin) bereik 'n hoogtepunt in die teruggehoue kwartakkoord op die dominant (maat 16). Ontspanning volg met die herhaling van die openingsmateriaal (maat 17). Kenmerkend van Norton se komposisionele styl, word dit hier een oktaaf hoër gehoor.

Voorbeeld 204: Norton, *Hideaway* uit *Microstyles I*, 9-17



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.14)

Dit is een van die min stukke uit *Microstyles* waar die komponis 'n *ritardando* aan die einde aangedui het. Drie tonika-akkoorde met teruggehoue kwarte (maat 26) is ongewone slotakkoorde vir hierdie *rumba*. Die *cha cha*-ritme wat gebruik word om die akkoord aan te bied, stem ooreen met die Latynse styl van die *rumba*. Omdat hierdie *cha cha*-motief binne 'n *ritardando*

gespeel word, sal die ritmiese intensiteit daarvan minder wees en die kwaliteit meer lirie van aard wees.

Voorbeeld 205: Norton, *Hideaway* uit *Microstyles I*, 22-26



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.14)

5.9.1.5 Pedaalgebruik

Norton dui slegs vir vier mate die gebruik van die demperpedaal aan (maat 9-12). Soos in die eerste maat van voorbeeld 204 gesien kan word, is daar 'n versierde melodiese fragment in maat 10. Dit noop die pianis om ten spyte van Norton se aanwysing om die pedaal deur die hele maat 10 te hou, hier fladderpedaal te gebruik om die melodie helder te kan speel.

Geen pedaal word in die res van die stuk aangedui nie omdat die baslyn van die *rumba* met 'n *detaché*-aanslag gespeel moet word.

5.9.1.6 Improvisasie

Die begin van die improvisasie hoef nie noodwendig met 'n opslag te begin soos die oorspronklike nie. Die *ritardando* aan die einde van hierdie stuk sorg vir 'n definitiewe gevoel van afsluiting/finaliteit. Die opsie bestaan om hier, ter wille van die improvisasie wat volg, 'n kleiner *ritardando* te maak, of liever geen *ritardando* te maak nie, sodat die metrum nie tot stilstand kom nie. Die lang akkoord aan die einde moet dan presies korrek in tyd gespeel word om te verseker dat die improvisasie in tempo kan begin.

Die linkerhand gebruik deurgaans 'n 3:2 *clave*-ritme, wat 'n sterk aanduiding van die ritmiese *feel* vir hierdie stuk weergee. Norton kombineer dit met note van die D mineurdrieklank om 'n aanduiding van die tonaliteit te gee.

Die linkerhand bied dus 'n sterk ritmiese en harmoniese basis. Daar is egter vanaf mate 9-12 'n meer statiese begeleiding. In hierdie seksie moet die harmonieë deur die regterhand gesuggereer word, deur van akkoordnote gebruik te maak.

Tydens die improvisasie kan die mees uitstaande ritmiese komponent in hierdie komposisie gebruik word, naamlik die antisipasie van die derde pols (sien voorbeeld 202, mate 1-2). In die volgende voorbeeld kom hierdie antisipasie in mate 1 en 4 voor.

Voorbeeld 206: Improvisasie 1 op *Hideaway* uit *Microstyles I*, 1-4



Daar kan in bostaande voorbeeld gesien word hoe belangrik dit is om stilte as 'n komposisionele middel tydens improvisasie aan te wend.

Soos reeds vroeër verduidelik, is die metriese en ritmiese oorwegings in beide *jazz* en improvisasie van kardinale belang. Om die *ritardando* met die tweede herhaling van die oorspronklike te speel, sal 'n gevoel van finaliteit aanhelp.

5.9.2 II-7 *A Charmer* (*Rumba*)

5.9.2.1 Styl

Alhoewel die tempo-aanduiding vir hierdie *rumba* vinniger is as die vorige een, is die gevoel van *A Charmer* meer ontspanne.

Norton gebruik lang note en herhaalde melodiese fragmente soos gesien word in die volgende voorbeeld:

Voorbeeld 207: Norton, *A Charmer* uit *Microstyles II*, 1-6



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.8)

Die melodie het duidelike aanduidings van artikulasie wat aan die regterhand die geleentheid gee om die melodiese materiaal met uitdrukking te kan uitvoer. Die linkerhand word deurgaans geartikuleerd gespeel.

5.9.2.2 Vorm

Hierdie stuk kan in vier seksies verdeel word: AABA. Die A-seksie is 8 mate lank en kom twee keer tussen mate 1-16 voor. Norton varieer telkens die agtste maat van die sin. In maat 17 begin die B-seksie met kontrasterende materiaal. Hierdie seksie (mate 17-24) open met 'n vraag in die regterhand (maat 17) wat deur die linkerhand beantwoord word (maat 18).

Voorbeeld 208: Norton, *A Charmer* uit *Microstyles II*, 17-19



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.8)

Die A-seksie word vanaf maat 25 herhaal, maar soos gewoonlik is dit een oktaaf hoër.

5.9.2.3 Harmonie

Die stuk begin op die supertonika (Cm7) en bereik eers die tonika-harmonie in maat 5.

Die harmoniese gebruik in hierdie eerste seksie is herhalend, met die ii-V-I progressie as die hoofbestanddeel. Norton eindig egter die eerste agtmaatsin met 'n chromatiese skuif na die tussendominant van die supertonika. Dit maak dit moontlik om weer op die supertonika te begin in maat 9, soos wat dit die geval was in maat 1.

Die middelseksie word in die relatiewe mineur geplaas. Hy begin steeds nie op die tonika-harmonie nie, maar wel op die dominant van die relatiewe mineur. Daar kom heelwat herhalings van kort motiewe voor, waarna Norton 'n gesinkopeerde skakel in die linkerhand plaas om die harmonie terug te lei na B \flat majeur (mate 23-24 in voorbeeld 209).

Voorbeeld 209: Norton, *A Charmer* uit *Microstyles II*, 23-25



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.9)

Hierdie *rumba* eindig met 'n lang majeur septiemakkoord op B \flat .

Voorbeeld 210: Norton, *A Charmer* uit *Microstyles II*, 29-32

(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.9)

5.9.2.4 Ritmiek

In teenstelling met die style waar die aksent telkens op die *backbeat* in elke maat geplaas word, kan elke polsslag hier dieselfde beklemtoon word. Met die artikulasie van die begeleidingsmateriaal in die linkerhand, moet die pianis daarop let om genoeg aksent op die basnoot (die eerste van die tweeknootfraserings in voorbeeld 210) te plaas om die grondnoot te beklemtoon. Waar die eerste pols in die regterhand geantisepeer word op die onderverdeling van die vierde pols van maat 1, moet die basnoot die eerste pols duidelik aan die begin van maat 2 wys (sien voorbeeld 207).

5.9.2.5 Pedaalgebruik

Die linkerhand speel 'n tipiese *rumba*-ritme. Norton het aangedui dat die demperpedaal gebruik moet word om meer resonansie aan die note onder die tweeknootboog te verskaf.

5.9.2.6 Improvisasie

Hierdie stuk is nie geskik vir improvisasie nie omdat die linkerhandparty nie voldoende as begeleiding kan dien vir 'n ander melodie as die oorspronklike nie. Die spesifieke melodie wat Norton gekomponeer het, gee sin aan die linkerhand.

5.10 *Swing*

Hierdie stukke word onder *swing* geklassifiseer omdat die tydmaatteken 12/8 is. Om 'n stuk met *swing feel* in saamgestelde vierslagmaat te noteer, maak die lees van hierdie musiek minder gekompliseerd. Die *swing feel*-konsep word in meer detail in Hoofstuk 3 bespreek (sien Hoofstuk 3.3).

5.10.1 IV-8 *Without a Care* (Swing)

5.10.1.1 Styl

Die karakter-aanduiding vir hierdie stuk is vrolik (*Happily*). Die metronoom-aanduiding is redelik vinnig met 120 vir 'n gepunteerde kwartnoot. Die linkerhand bevat begeleidingsmateriaal wat 'n stewige harmoniese en ritmiese basis vir hierdie *swing*-melodie vorm. Die eindes van frases moet binne hierdie styl telkens geaksentueer word, al is dit nie so aangedui nie.

5.10.1.2 Vorm

Die melodiese materiaal aan die begin vorm 'n viermaatfrase, wat as die openingsvraag dien.

Voorbeeld 211: Norton, *Without a Care* uit *Microstyles IV*, 1-4



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.10)

Nog 'n viermaatfrase volg waarin Norton harmonies wegbeweeg van die herhaalde Dm-G7-progressie van die eerste vier mate.

Vanaf mate 9-12 herhaal Norton die openingsmateriaal, maar een oktaaf hoër en met 'n dinamiese aanduiding van *mf*, teenoor die *p* van die opening.

Vanaf maat 13 volg twee viermaatfrases wat identies is, maar die laaste akkoord eindig in F majeur (sien voorbeeld 214). Die melodiese materiaal in hierdie frases kontrasteer met die res van die stuk en wys nie terug na enige vorige melodiese inhoud nie.

5.10.1.3 Harmonie

Norton begin *Without a Care* op die supertonika en beweeg na die dominant van C majeur.

'n Direkte modulatie na B \flat majeur in maat 5 deur middel van die dominant (F7) word gevolg deur 'n ii-V-I progressie in D majeur (sien maat 6 in voorbeeld 212). Hierdie vermoë om vinnig van een toonsoort na 'n ander te moduleer is tipies van *jazz*, omdat pianiste graag hulle kennis en gebruik van harmonie afwys (Laverne 1991:5).

Die komponis se kadensiële beweging in maat 6 gaan van 'n half-verminderde akkoord op E na 'n akkoord wat in *jazz*-teorie as A¹³⁽⁹⁾ geskryf word. Die tweede akkoord in die linkerhand (maat 6) bevat geen A nie en kan verkeerdelik as G half-verminderd gesien word. Hierdie A-dominantakkoord sal gewoonlik na 'n mineurakkoord oplos, omdat dit deur 'n halfverminderde akkoord voorafgegaan is, maar hy verras die luisteraar met die oplossing na D_{MA}⁹ in maat 7.

Voorbeeld 212: Norton, *Without a Care* uit *Microstyles IV*, 5-8



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.10)

Vanaf maat 13 varieer Norton die melodiese materiaal en is daar 'n modulatie na F majeur deur middel van die supertonika in maat 13 (G mineur) na C7 (dominantvierklank) in die tweede helfte van maat 14. Na die geantisipeerde eerste pols van maat 15 maak Norton 'n akkoordprogressie van die mediant (A mineur) na die supertonika (G mineur) met behulp van 'n verminderde sewende akkoord op A \flat (sien mate 15-16 in voorbeeld 213).

Voorbeeld 213: Norton, *Without a Care* uit *Microstyles IV*, 13-16



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.10)

Die progressie eindig op D9 wat Norton in staat stel om dieselfde melodiese materiaal weer vanaf maat 17 te herhaal. Met die herhaling word die Gmin7 akkoord in maat 20 deur 'n F[^]-akkoord gevolg. Norton eindig die stuk op hierdie akkoord, wat 'n verrassing is, aangesien die stuk tot nou in C majeur was.

Voorbeeld 214: Norton, *Without a Care* uit *Microstyles IV*, 18-20



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.10)

5.10.1.4 Ritmiek

Norton het hierdie stuk in 'n saamgestelde vierslagmaat genoteer om die lees van die *swing feel* eenvoudiger te maak. Hy slaag in hierdie komposisie om met statiese akkoorde in die linkerhand steeds die gevoel van *swing feel* weer te gee.

Soos dit die geval in baie stukke met *swing feel* is, word die eindes van frases (wat wel op 'n kort noot eindig) geaksentueer.

5.10.1.5 Pedaalgebruik

Norton dui aan dat pedaal na willekeur gebruik moet word, maar die navorser is van mening dat spaarsamige gebruik van die pedaal die ritmiese dinamika van die melodie sal ondersteun.

5.10.1.6 Improvisasie

Die grootste faktor om te oorweeg wanneer daar op hierdie stuk geïmproviseer word, is die ingewikkelde en modulerende harmoniese beweging. Die *rootless voicing*-akkoorde is ideaal vir *jazz*-improvisasie. Ritmies is dit eenvoudig genoeg om net die tyd te hou en die harmoniese basis te verskaf.

Met die dalende akkoordprogressies van mate 7-8 en 15-16 en 19-20 moet die student die harmonieë kan “invul” deur dit met die melodie uit te spel, of akkoorde moet in die regterhand gespeel word om betekenis aan die dalende lyn in die bas te gee:

Voorbeeld 215: Improvisasie 1 op *Without a Care* uit *Microstyles IV*, 15-16



5.11 *Tango*

Die *tango* is 'n stadige Latyns-Amerikaanse lied- en dansgenre wat oorspronklik aan die Kubaanse *contradanza* en *habanera* verwant was. Dit het in Argentinië ontstaan en het daarna internasionaal bekend geraak. Die *tango* het in Latyns-Amerika in die vyftigerjare versprei. Tot ca. 1915 was

die *tango* normaalweg in 2/4-tydmaat, maar ook in 4/4 of 4/8. Na 1955 het dit ritmies meer kompleks geraak (Sadie 1994:221).

Die kenmerke van die *tango* is volgens Norton in sy *Essential Guide to Pop Styles* soos volg:

- In 'n 4/4-tydmaat is die mees tiperende ritme drie kwartnote en twee agstes.
- Wanneer daar 'n tromstel by is, sal die snaartrom 'n rol maak op die laaste van die twee agstes.
- Die *tango* is gewoonlik in 'n mineurtoonard geskryf, met die klavier wat die melodie met albei hande speel.
- Die insluiting van glyers om die kastanjet-klank na te boots, is ook algemeen.

In beide voorbeelde wat hier bespreek word, is daar net 'n paar stylkenmerke wat met die *tango* verband hou. Die feit dat Norton soms kenmerke van seker style doelbewus vermy, maak die gebruik van bronne soos sy *Essential Guide*-reeks frustrerend, omdat die styleienskappe wat daarin genoem word, in sommige gevalle nie toegepas kan word op sy komposisies nie.

5.11.1 II-2 *Giveaway* (*Tango*)

5.11.1.1 Vorm

Norton gebruik 'n ABA-vormskema. Die A-seksie (mate 1-10) en B-seksie (mate 11-18) bevat gefragmenteerde melodiese materiaal. Die eerste A-seksie kan verdeel word in twee frases van onderskeidelik vier- en ses mate.

Norton herhaal die B-seksie se openingsmateriaal in mate 15-16, waarna die bas twee mate alleen speel (mate 17-18). Hierdie skakel in die linkerhand lei terug na 'n identiese herhaling van die A-seksie.

5.11.1.2 Harmonie

Norton slaag daarin om die luisteraar aanvanklik te laat aanneem dat hierdie *tango* in 'n mineurtoonard is (E mineur), maar teen maat 10 is dit duidelik dat dit in C majeur is, omdat daar vir die eerste keer kadensiële beweging voorkom wat die tonikanoot (C) insluit.

Voorbeeld 216: Norton, *Giveaway* uit *Microstyles II*, 9-10



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.2)

In maat 11 moduleer hy direk na A \flat majeur, en gebruik die majeureseptiemakkoord gevolg deur 'n E \flat ^{6/9}-akkoord in maat 12. Norton gebruik die ii-V-I harmoniese beweging in mate 13-14 waar die E \flat tonale sentrum vir die middelseksie bevestig word. In die daaropvolgende viermaatfrase maak hy van dieselfde harmoniese beweging gebruik, maar moduleer terug na C majeur deur middel van die supertonika-vierklank (maat 17) gevolg deur die dominantnoot in maat 18. Die laaste tienmaatsin (mate 19-28) is 'n identiese herhaling van die eerste tien mate.

5.11.1.3 Ritmiek

Die akkoorde wat as begeleiding dien, word nie in die gebruikelike *tango*-ritme gespeel nie. Hier is die ritme dieselfde as in die *Charleston*. Die *Charleston*-ritme word in die linkerhand in mate 1-2 en mate 5-6 gehoor. Die uitgebreide weergawe van die *Charleston*-ritme is die *clave* wat gewoonlik op twee houtstokkies in Latynse musiek gespeel word. Hier volg 'n voorbeeld van 'n tipiese 2:3 *clave*:

Voorbeeld 217: Herder, *Clave* uit *1000 Keyboard Ideas*, 1-2



(Uit: Herder, *1000 Keyboard Ideas*, p.114)

Let op dat hierdie eerste maat van die *clave* met die ritme van die *Charleston* ooreenstem.

Die melodiese materiaal is fragmentaries en ritmies, maar Norton gebruik dit hier teen 'n heelwat vinniger tempo as waarby die *tango* gewoonlik gedans word. Hy skep 'n gevoel van 'n onderbroke ritme, eerder as die aanhoudende kwartnootherhaling in die tradisionele *tango*. Die hele stuk is in 'n fragmentariese skryfstyl met die begeleiding wat meestal saam met die melodie tot stilstand kom, om plek te maak vir rustekens in albei hande.

Voorbeeld 218: Norton, *Giveaway* uit *Microstyles II*, 1-4



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.2)

Die ritme wat in mate 7-9 herhaal word, herinner meer aan 'n *cha cha cha*-ritme as aan die *tango*.

Voorbeeld 219: Norton, *Giveaway* uit *Microstyles II*, 5-9



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.2)

5.11.1.4 Pedaalgebruik

Die pedaal word in maat 4 aangewend, en later weer in maat 22 om die *legato* in die linkerhand te help. Buiten hierdie twee mate moet geen pedaal gebruik word nie, aangesien dit Norton se gebruik van stilte tussen die melodiese fragmente sal belemmer. Die karakter van die artikulasie in hierdie stuk is oorwegend *staccato*, bros en helder.

5.11.1.5 Improvisasie

Die linkerhand bied 'n meer gekompliseerde soort begeleiding aan wat verskillende ritmes en harmoniese bewegings insluit. Die chromatiese beweging in maat 4 kan in die improvisasie in die regterhand weerspieël word, soos in die volgende voorstel vir improvisasie gesien kan word.

Voorbeeld 220: Improvisasie 1 uit *Giveaway* uit *Microstyles II*, 1-10



The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is in 4/4 time, marked *mf*, and the second system is in 2/4 time, marked *f*. Both systems feature a complex, chromatic accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Die fragmentariese motief wat Norton in sy oorspronklike komposisie gebruik het, kan as inspirasie vir die improvisasie dien. Daar kan deurgaans antispasie in die ritmiek van die solo gebruik word.

5.11.2

III-12

Last Tango

(Tango)

5.11.2.1 Styl

Alhoewel Norton in hierdie stuk deurgaans artikulasie-aanduidings vir die regterhand aangedui het, moet die geheelbeeld van die stuk 'n sangerige kwaliteit behou. Die artikulasie varieer soms wanneer 'n frase herhaal. Dit is tipies van 'n geïmproviseerde uitvoering, waar dieselfde effekte soms doelbewus gevarieer word ter wille van kreatiwiteit. 'n Voorbeeld hiervan kom voor in die herhaling van die middelseksie, waar die eerste agtmaatsin (mate 9-16) een oktaaf hoër herhaal.

5.11.2.2 Vorm

Die stuk begin met een agtmaatsin wat herhaal word.

In maat 9 begin 'n kontrasterende seksie wat ook sestien mate lank is, maar die herhaling van dieselfde materiaal is hier uitgeskryf. Dit is nie duidelik waarom dit hier uitgeskryf is nie. Wat ongewoon is vir Norton, is om die herhaling van die eerste agtmaatsin van die middelseksie een oktaaf hoër aan te bied. Dit kom voor vanaf mate 17-24.

In maat 25 begin 'n herhaling van die openingsgedeelte. Hierdie seksie word nie soos aan die begin herhaal nie.

5.11.2.3 Harmonie

Die komponis begin op die dominantvierklank op C en laat die luisteraar dink dat die *tango* in F majeur is. Die modale klank wat die verlaagde septiem in die kadens in maat 7 na maat 8 het, maak dit duidelik dat die stuk op die miksolidiese modus op C gebaseer is.

Voorbeeld 221: Norton, *Last Tango* uit *Microstyles III*, 7-8



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.12)

Die verlaagde septiem, soos in die miksolidiese modus aangetref word, word in die middelseksie (mate 9-24) deurgevoer: dit begin in F majeur en beweeg dan na die verlaagde septiem van F (Eb majeur). Die komponis beweeg egter direk daarna terug na die C miksolidiese modus met behulp van 'n D in die bas in maat 14.

Om die miksolidiese modus op C te beklemtoon (maat 16), voeg Norton 'n plagale kadens in, waar die subdominant in tweede omkering is.

5.11.2.4 Ritmiek

Norton gebruik die 3:2 *clave*-ritme in die linkerhand as 'n begeleidingsfiguur in die openingsgedeelte, en weer aan die einde van hierdie *tango*. Dit het 'n drienoet-motief, wat telkens *staccato* eindig om die ritme aan te help. Die aksente in die regterhand val saam met die aksente van die *clave* in die linkerhand. Dit versterk die ritmiese voorstuwing.

Voorbeeld 222: Norton, *Last Tango* uit *Microstyles III*, 1-4

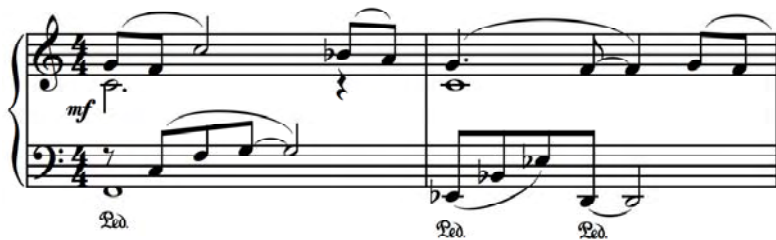
(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.12)

5.11.2.5 Pedaalgebruik

Geen pedaal moet in die A-seksie gebruik word nie, omdat die kontrasterende artikulasie tussen linker- en regterhand duidelik hoorbaar moet wees. Die artikulasie in die regterhand noop die student om dubbelnootsesdes *legato* te kan speel. Dit maak die openingsfrase van hierdie stuk tegnies uitdagend. Pedaal sal die helderheid van hierdie chromatiese openingsmotief vertroebel.

Pedaalgebruik word in die middelseksie aangedui omdat die linkerhand te ver moet strek om die materiaal *legato* te kan speel. Hier moet die pedaal na eie diskresie aangewend word. Die harmonie is meestal van so 'n aard dat een pedaal per maat goed sal klink.

Voorbeeld 223: Norton, *Last Tango* uit *Microstyles III*, 9-10



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.12)

Buiten die areas waar daar pedaal aangedui is, moet die vingers vir die *legato*-klank sorg.

5.11.2.6 Improvisasie

Hierdie stuk lyk aanvanklik asof dit in F majeur sou kon wees, maar is eintlik op die C miksolidiese modus gebaseer. Dieselfde modus kan vir die improvisasie gebruik word. Die 3:2 *clave*-begeleiding in die linkerhand bied 'n duidelike ritmiese basis en stel die improviseerder in staat om sekere harmoniese veranderinge aan te bring omdat die tertse telkens in die begeleidingsfiguur ontbreek.

Die komponis maak byna deurgaans van 'n geantisipeerde derde pols in die buitenste seksies gebruik. Hierdie komposisionele middel kan ook in die improvisasie aangewend word, maar om die improvisasie anders as die oorspronklike komposisie te laat klink, kan ander ritmiese beklemtoning gebruik word.

Voorbeeld 224: Improvisasie 1 op *Last Tango* uit *Microstyles III*, 1-4



In die middelseksie van hierdie komposisie (mate 9-24) kan die beweging in die linker- en regterhand mekaar afwissel, sodat die beweging nie terselfdertyd in beide hande voorkom nie.

Voorbeeld 225: Improvisasie 2 op *Last Tango* uit *Microstyles III*, 9-12



5.12 Wals

Die verskil tussen 'n konvensionele wals en 'n *jazz-wals* is die beklemtoning van die tweede pols en meer spesifiek die antisipasie van die tweede pols op die onderverdeling van die eerste pols. Die *feel* van 'n *jazz-wals* is *swing* en om hierdie rede is die onderverdeling van die pols 'n triool van agstenote, eerder as twee agstenote (Norton 1994:42). Wanneer met bas en tromme gespeel word, sal die tromspeler die *swing*-ritme met die volgende patroon weergee:

Voorbeeld 226: Norton, *Jazz Waltz* uit *Essential Guide to Pop Styles for Keyboard*, 1-2



(Uit: C. Norton, *Essential Guide to Pop Styles for Keyboard*, p.42)

In *Island Song* verontagsaam Norton egter al hierdie eienskappe en skryf 'n stuk wat as 'n Prelude of Ballade gesien kan word. Dit het geen van die bogenoemde kenmerke nie.

5.12.1 IV-5 *Island Song* (Jazz-wals)

Hierdie stuk is van die kortste werke in *Microstyles*, en is net 18 mate lank. Dit is egter een van die mees atmosferiese komposisies in *Microstyles* met werklike emosionele inhoud, wat aan die jong pianis 'n heel ander faset van klavierspel bekendstel.

5.12.1.1 Vorm

Die stuk bestaan uit vier frases. Die eerste twee is vier mate lank en die laaste twee vyf mate elk. Al vier sinne begin met dieselfde melodiese fragment.

5.12.1.2 Harmonie

Hierdie wals begin op die tonika (C majeur), maar die tonika-noot ontbreek. Die eerste akkoord is 'n C majeurakkoord met 'n toegevoegde noon. Aanvanklik lyk dit asof Norton op die submediant begin, en dan met behulp van die verlaagde submediant en dominant na die tonika beweeg, maar met die modale klank van 'n verlaagde leitoon. Dit is egter nie die geval nie. Die rede hiervoor is die ontbreking van 'n F# in hierdie stuk.

Voorbeeld 227: Norton, *Island Song* uit *Microstyles IV*, 1-4

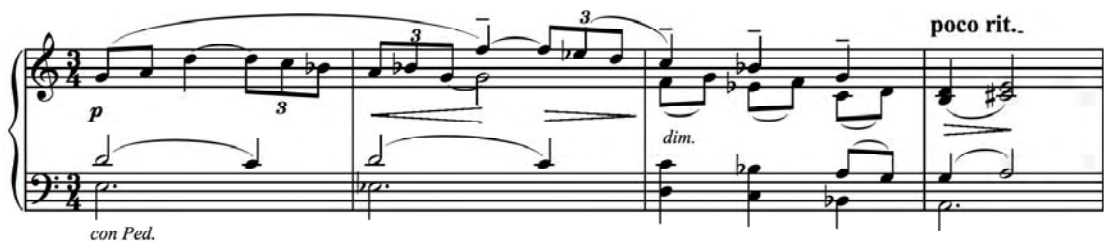


(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.6)

Teen maat 4 besef die luisteraar egter dat die eerste frase op die dominant eindig.

Aan die einde van die tweede viermaatfrase maak Norton 'n kadens wat eindig in A majeur en soos 'n modulاسie klink. Dit word bewerkstellig deur die parallele beweging van mineurvierklanke op D, C en dan die majeur septiemakkoord op Bb (maat 7 in voorbeeld 238) .

Voorbeeld 228: Norton, *Island Song* uit *Microstyles IV*, 5-8



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.6)

Die komponis versterk die modale klank van die harmonie nie slegs deur die weglating van die leitoon nie, maar ook met die verspreiding van die akkoord aan die begin van maat 9. Daar word drie kwint-afstande tussen die note waargeneem asook 'n mineur sekst.

Dieselfde sugmotief in die tenoorstem van maat 1 kom in mate 12-13 voor, maar in akkoordvorm. Hierdie effek is funksioneel deurdat dit die *ritardando* wat in maat 13 volg, ondersteun.

Norton se gebruik van die melodie in die laaste frase skep die gevoel van 'n vae herinnering of nagedagte wat met oktaafverplasing wat al hoe laer op die klawerbord beweeg. Hierdie effek word gevolg deur die gearpeggieerde slotakkoord, waar hy weer die openingsmelodie aanhaal en daarna die kwintmotief van maat 12.

Voorbeeld 230: Norton, *Island Song* uit *Microstyles IV*, 14-18



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.6)

5.12.1.3 Ritmiek

Hierdie stuk bevat geen van die gebruikelike ritmiese kenmerke van 'n jazz-wals nie. Dit is een van die paar stukke uit *Microstyles* wat geensins deur ritmiek aangedryf word nie. Dit is meer melodies en melancholies van aard. Daar kom drie keer *ritardando's* aan die einde van die laaste drie frases voor (mate 8, 13 en 16). Hierdie effek, tesame met die feit dat dit 'n stadige en melancholiese wals is (wat triole sowel as agstenote insluit - wat nie *swing* gespeel moet word nie), maak dit duidelik dat Norton sy eie identiteit in die bestaande walsstyl insluit deur die ekspressiewe aard van die materiaal.

5.12.1.4 Pedaalgebruik

Daar moet baie pedaal in hierdie stuk gebruik word om die korrekte waserige atmosfeer te skep. Tot en met maat 6 is een pedaal per maat voldoende, maar in mate 7-8 moet daar op elke kwartnoot gewissel word om die verandering in harmonie duidelik te maak. In maat 10 moet die pedaal ook op die tweede pols gewissel word, nadat dit die illusie van *legato* in die triool help bewerkstellig het.

5.12.1.5 Improvisasie

Wanneer daar geïmproviseer word, moet die feit dat die wals op die tonika begin, duidelik in ag geneem word. Dit is belangrik om die harmoniese analise van die stuk sorgvuldig na te gaan om te verseker dat van die trapsgewyse beweging in die linkerhand nie noodwendig 'n harmonieverandering aandui nie (sien maat 4 in voorbeeld 231).

Die ritmiese inhoud van die improvisasie moet die wals-*feel* in hierdie komposisie versterk deur van bewegende lyne gebruik te maak. Norton gebruik gereeld triole in die oorspronklike weergawe en dit kan met groot sukses ook in die improvisasie aangewend word:

Voorbeeld 231: Improvisasie 1 op *Island Song* uit *Microstyles IV*, 1-8



'n Alternatiewe einde kan met die improvisasie geskep word deur die harmonie van die slotakkoord van G majeur met 'n toegevoegde noot na D_{sus}^4 te verander. Hierdie akkoord sal dieselfde klankkleur as die dominant hê, en die verspreide klank van die parallelle kwinte en septieme stem in beide akkoorde ooreen.

Voorbeeld 232: Improvisasie 2 op *Island Song* uit *Microstyles IV*, 14-20

HOOFSTUK 6

MICROSTYLES: KATEGORIE C-STUKKE

Hierdie hoofstuk bespreek die komposisies uit *Microstyles* wat die meeste ritmiese kompleksiteit het. Die meerderheid van die stukke wat vervolgens bespreek word, het met *swing feel* te make. Hierdie konsep word in Hoofstuk 3 onder punt 3.3 in groter detail bespreek. Die subtiele ritmiese gevoelswaarde van hierdie stukke toon duidelik of daar wel 'n voorstudie van dié styl gemaak is.

6.1 *Reggae*

6.1.1 IV-11 *Slinky* (*Reggae*)

6.1.1.1 Styl

Hierdie stuk is tipies in die *reggae*-styl, maar kan as 'n minder populêre stuk uit *Microstyles* gesien word vanweë die buitengewone ritme, omkerings van akkoorde en melodie.

Die *staccato*-uitvoering van die akkoorde in die linkerhand moet konsekwent gehou word.

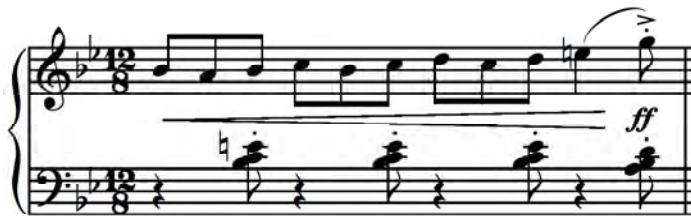
Voorbeeld 233: Norton, *Slinky* uit *Microstyles IV*, 1-4



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.13)

Die melodie is *tenuto* aangedui omdat die note meestal geskei is ter wille van ritmiese effek. Al is dit *tenuto* aangedui, is die note steeds geskei, wat dieselfde effek as *staccato* tot gevolg het. Die artikulasie in die gefraseerde dele van die melodie moet om hierdie rede juis beklemtoon word om die verskil tussen die *legato*- en *staccato*-seksies te toon. Goeie voorbeelde hiervan kom in mate 8, 12 en 24 voor.

Voorbeeld 234: Norton, *Slinky* uit *Microstyles IV*, 12



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.13)

6.1.1.2 Vorm

Die melodiese inhoud is in viermaatfragmente, wat bydra tot die logiese sinsvorming van agt mate. Norton maak van 'n agtmaatsin aan die begin (mate 1-8) en aan die einde gebruik (mate 17-24), wat ooreenstem, behalwe dat die laaste frase gevarieer is om 'n einde te vorm. Norton voeg tussen hierdie twee agtmaatsinne 'n kontrasterende agtmaatsin in (mate 9-16), wat in tekstuur ooreenstem met die res van die stuk. Dit wyk melodiere en harmonies uit.

6.1.1.3 Harmonie

Norton se harmoniese taalgebruik in hierdie stuk is meestal modaal van aard. Die begin van die stuk lyk asof dit in B \flat majeur is, maar in maat 17 kom daar vir die eerste keer 'n lae G basnoot voor. Dit is dan duidelik dat die akkoord in die linkerhand nie in B \flat majeur is nie, maar 'n G mineurdrieklank is met 'n toegevoegde noot (A).

Voorbeeld 235: Norton, *Slinky* uit *Microstyles IV*, 17-18



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.13)

6.1.1.4 Ritmiek

Die rede hoekom hierdie *reggae*-stuk in kategorie C geplaas is, is omdat die ingewikkeldheid van die ritmiese *swing feel* gekombineer word met die kenmerkende tussenslagbeklemtoning van hierdie styl. Dit maak die stuk ritmies uitdagend om uit te voer. Die afwesigheid van 'n baslyn maak die ritmiek in hierdie stuk nog meer onstabiel. Norton varieer daarbenewens die tussenslagbeklemtoning en hou dit nie reëlmatig nie (vergelyk die linkerhand van maat 1 met dié van maat 2).

Die komponis het in saamgestelde vierslagmaat geskryf om die korrekte realisering van die *swing feel* te verseker.

Hy het die melodie in die regterhand meestal op die hoofpols (in kwartnote) geskryf om vir die ritmiese onstabieleit van die linkerhand te kompenseer. Die student moet liever aan vier polse as aan agstes dink. Met laasgenoemde denkproses neem die ritmes 'n meer logiese struktuur aan.

Vergelyk die einde van die eerste frase (mate 7-8) met die tweede (mate 15-16) en laaste frase (mate 23-24):

Voorbeeld 236: Norton, *Slinky* uit *Microstyles IV*, 7-8



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.13)

Voorbeeld 237: Norton, *Slinky* uit *Microstyles IV*, 13-16



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.13)

Voorbeeld 238: Norton, *Slinky* uit *Microstyles IV*, 23-24



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.13)

Uit bogenoemde voorbeelde is dit duidelik dat Norton aan die einde van die eerste en laaste frases die klem op die ontbrekende eerste pols lê. Hy doen dit deur die geantisipeerde eerste pols (op die laaste agste van maat 8) te aksentueer. Hierdie ritmiese effek (antisipering) word vooruitgeleop deur die aksentuering van die swak polse deur die linkerhand se akkoorde en die aksent op die laaste agste in maat 7. Hierdie elemente van ritmiek dui op die belangrikheid van 'n goeie sin vir tyd en ritme.

6.1.1.5 Improvisasie

Hierdie linkerhandmateriaal is nie geskik om as basis vir improvisasie te dien nie omdat die ritmiese plasing van die akkoorde nie konsekwent is nie. Verder dwing die onkonsekwente ritmes in die linkerhand die regterhand om op die hoofpols te speel. Die melodiese materiaal word tussen die hande verdeel, wat nie vir die voorgestelde benadering tot improvisasie in hierdie navorsing geskik is nie. Die harmoniese inhoud van die musiek word dikwels meer deur die melodie in die regterhand uitgespel as deur die akkoorde in die linkerhand. Dit beteken dat hierdie party nie onafhanklik as begeleidingspatroon kan funksioneer nie. Die materiaal in die linkerhand moet uitsluitlik as begeleiding saam met die melodiese improvisasie in die regterhand funksioneer.

6.2 *Swing*

Die volgende stukke word almal as *swing*-stukke onder kategorie C gegroepeer, omdat (afgesien van die beskrywing in hakies soos deur Norton verskaf) daar telkens die *swing feel*-konsep gebruik word.

6.2.1 I-1 *In the Bag* (Glenn Miller-styl)

Glenn Miller (1904-1944) was 'n tromboonspeler wat in die *swing*-era van jazz sy eie *big band* gehad het en bekende treffers soos *In the Mood* en *Tuxedo Junction* nagelaat het (Martin & Waters 2006:159).

6.2.1.1 Styl

Daar moet gelet word op die aksentuering van die tweeknot-motiewe. Daar moet 'n aksent op die laaste noot van elke tweeknot-motief gespeel word, al dui die komponis dit nêrens in hierdie stuk aan nie. Sy gebruik van die *staccato*-aanduiding op die tweede noot kan as 'n leidraad dien om die noot

te beklemtoon. Hierdie effek is afkomstig uit die *big band*-era waar die saxofoonseksie gewoonlik hierdie soort motiewe as kommentaar speel tydens 'n improvisasie deur 'n ander solis. Hierdie kort motiewe word *stabbing chords* genoem (Martin & Waters 2006:162)

Die melodiese materiaal is gefragmenteerd teenoor die baslyn wat deurgaans *staccato* is. Dit kan 'n klankbeeld tot gevolg hê wat te lig en bros klink. Om hierdie rede word die *detaché*-aanslag vir die linkerhand voorgestel. 'n Soortgelyke gebruik van hierdie artikulasie kom voor by die bespreking van *A Spy Story* in Hoofstuk 5.7.4.

6.2.1.2 Vorm

Die baslyn bly deurgaans konstant en vorm tweemaatfragmente. Die stuk is 24 mate lank en begin met twee fragmente van 2 mate elk. Hierna volg 'n viermaatfrase van mate 4-8. Mate 9-12 kan weer in twee tweemaatfragmente verdeel word. Mate 13-16 vorm 'n viermaatfrase waarna dieselfde tweemaatfragmente van mate 9-12 een oktaaf hoër voorkom. Die laaste viermaatfrase (mate 21-24) bevat die Count Basie-einde (sien Hoofstuk 6.2.1.3).

6.2.1.3 Harmonie

Die harmonie in hierdie stuk is op die drie primêre akkoorde gebou. Dit spruit uit die herhalende baslyn wat hierdie grondnote gebruik. Die C^o wat in die bas voorkom, vervul dieselfde funksie as die tonika omdat dit die tonika-akkoord in eerste omkering aandui. Norton verander later in die stuk telkens die subdominantakkoord (D majeur) na 'n dominantvierklank (D7) om 'n *blues*-klank aan die progressie te verleen (mate 12, 14, 20, 22).

Voorbeeld 239: Norton, *In the Bag* uit *Microstyles I*, 11-12



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.1)

Die stuk eindig met 'n kenmerkende motief wat gebruik is deur Count Basie (1904-1984) en sy *big band* (Norton 1997:24). Soos reeds genoem, was Basie 'n pianis en het een van die bekendste *big bands* tydens die *swing*-era (1935-1955) gehad. Basie het baie van sy komposisies met 'n bepaalde motief geëindig wat later as die Count Basie-einde bekend gestaan het. Norton probeer hierdie effek met die lae oktaaf op A naboots.

Voorbeeld 240: Norton, *In the Bag* uit *Microstyles I*, 21-24

(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.1)

Hierdie agtergrondkennis oor orkeste, ensembles en die herkoms van sekere effekte maak die aanwending daarvan in stukke soos hierdie baie meer betekenisvol.

6.2.1.4 Melodie

Norton gebruik deurlopend in die regterhand tweenoet-motiewe in 'n *doo-wop*-styl. Hierdie effek berus op twee note waarvan die eerste gewoonlik lank is, en die tweede kort (gewoonlik *staccato* aangedui). Die tweede noot

val meestal op 'n swak pols en word geaksentueer. Dit kom vir die eerste keer aan die einde van maat 4 voor (B na C $\text{\textcircled{c}}$).

Voorbeeld 241: Norton, *In the Bag* uit *Microstyles I*, 1-4



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.1)

Hierdie openingsmotief (maat 4) word deur 'n antwoord gevolg, wat ook in 'n gesinkopeerde ritmiese styl voorkom (mate 6-7).

Voorbeeld 242: Norton, *In the Bag* uit *Microstyles I*, 6-7



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.1)

Bogenoemde twee idees vergestalt die melodiese inhoud in hierdie komposisie en moet met die nodige aksente uitgevoer word om die ritmiese vitaliteit van hierdie styl te illustreer. Norton varieer hierdie idees telkens met die afwisseling van oktawe of akkoorde in die *doo-wop*-ritme.

6.2.1.5 Ritmiek

Die komponis het besluit om in die *swing feel* in hierdie stuk in saamgestelde vierslagmaat te noteer. Die herhalende tweemaat-baslyn is duidelik in vierslagmaat, maar sodra die eerste akkoord op die laaste agste van die tweede maat gespeel word, is die *swing feel* duidelik (sien voorbeeld 251). Die rede hiervoor is omdat dit op die geantisipeerde eerste pols van die

derde maat val. Hierdie intrede van die regterhand is moeilik omdat die agstenoot-onderverdeling van die pols (in groepe van drie agstenote) gevestig moet wees om die regte ritme te verseker.

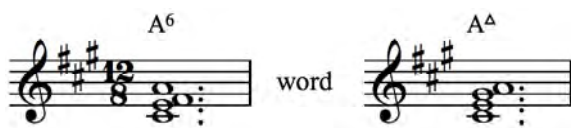
Hy gebruik deurgaans sinkopering en antisipasies in die melodiese inhoud, terwyl die linkerhand ritmies konstant bly. Dit is belangrik om in die uitvoering van die stuk die afwisseling van die ritmiese linkerhand en gesinkopeerde regterhand te wys deur van heelwat aksente in die melodie gebruik te maak. Dit is nie altyd in ritmiese musiek nodig vir 'n komponis om aksente aan te dui nie. Dit staan die uitvoerder vry om uitdrukking in die ritmiek na willekeur te toon.

Die dinamiese vlakke in die stuk word deurgaans harder. Die laaste drie akkoorde in die regterhand (mate 23-24) kom as 'n verrassing omdat dit weer terug is in die *mf*-klankvlak. Die ritmiek dra ook tot hierdie deurlopende *crescendo* by omdat die hoeveelheid sinkopering stelselmatig in die verloop van die stuk toeneem. Dit is in teenstelling met die stiltes aan die begin.

6.2.1.6 Improvisasie

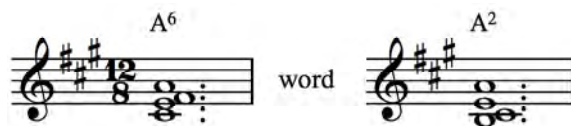
Hierdie stuk beskik oor die soort linkerhandmateriaal wat ideaal is om as begeleiding vir 'n improvisasie te gebruik. Dit is ritmies stabiel en gee 'n goeie aanduiding dat die primêre akkoorde (I, IV7 en V) deurgaans gebruik kan word. Omdat die linkerhand so herhalend is, kan die student op die improvisasie in die regterhand fokus. Die akkoorde kan na willekeur verander word om majeureseptiemakkoorde te vorm (op I en IV).

Voorbeeld 243: Akkoordveranderinge



Die akkoorde kan ook verder verander word om 'n majeur sekunde of sekst in te sluit om die harmoniese raamwerk te verryk.

Voorbeeld 244: Akkoordveranderinge



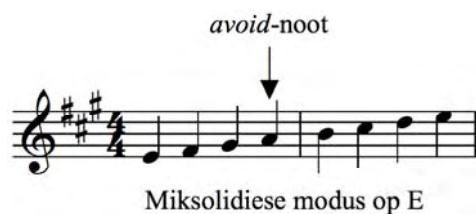
Die dominantakkoord (wat aan die einde van elke tweede maat voorkom) kan tydens die improvisasie in elke geval as 'n dominantvierklank gespeel word. Daar kan uitbreiding op die dominantvierklank wees, soos om die noon-, verhoogde undesiem- of tredesiem by te voeg.

Voorbeeld 245: Akkoordveranderinge



Die rede hoekom die undesiem in 'n dominantvierklank verhoog word, is om die *avoid*-noot (A) te vermy. Die kwart (A) is die noot wat die meeste dissonansie saam met die dominantakkoord het, omdat dit die noot is waarheen die akkoord oplos. Mark Levine noem hierdie noot die *avoid*-noot omdat dit nie by die akkoord pas nie (Levine 1989:61). Wanneer daar dus op 'n E majeurakkoord geïmproviseer word, is die kwart (A) die noot wat slegs as deurgangsnoot gebruik moet word. Deur die kwart/undesiem 'n halftoon te verhoog, word hierdie probleem uitgeskakel.

Voorbeeld 246: Levine, *Avoid*-noot binne 'n dominantvierklank, 1-2



(Uit: M. Levine, *The Jazz Piano Book*, p.61)

Dit mag aanvanklik moeilik wees om die *swing feel* te behou, maar deur triool-patrone in die regterhand te gebruik, kan die korrekte *swing feel* telkens versterk word. As die student waarneem dat die agstenote voel of dit

nie natuurlik inpas as onderverdeling vir die pols nie, is die *swing feel* nie korrek nie.

Voorbeeld 247: Improvisasie 1 op *In the Bag* uit *Microstyles I*, 1-4



Met hierdie herhalende baslyn sal die student voor die uitdaging te staan kom om konstant nuwe idees of variasies van geïmproviseerde idees te skep om herhaling te vermy. Die linkerhand se herhaling moenie in die regterhand weerspieël word nie. Daar moet verkieslik slegs twee herhalings van 'n motief wees voordat gevarieerde materiaal gehoor mag word. In die volgende voorbeeld kom dieselfde fragment in mate 1-2 en mate 3-4 voor, maar dit word afgewissel deur nuwe materiaal in mate 5-6.

Voorbeeld 248: Improvisasie 2 op *In the Bag* uit *Microstyles I*, 1-6



Hierdie stuk skep die geleentheid om die student bekend te stel aan konsepte soos kontras en herhaling. Dit staan die student vry om daarmee te eksperimenteer tydens die improvisasie.

6.2.2 I-8 *Omnibus* (*Swing*)

6.2.2.1 Styl

Norton gebruik tweekootfraserings in hierdie stuk. Die einde van hierdie tweekootfraserings moet geaksentueerd en kort gespeel word. Dit is dieselfde *doo-wop*-effek soos voorheen verduidelik is. Alhoewel Norton die karakter-aanduiding as *relaxed* aangedui het, moet die ritmiese dryfkrag van die sinkope en anitisipasies nie verslap nie.

6.2.2.2 Vorm

Hierdie stuk is sestien mate lank en bestaan uit vier viermaatfrases. Norton gebruik die laaste frase om terug te verwys na die begin, maar die materiaal in die regterhand is gevarieerd. Die eerste twaalf mate kan as 'n 12-maat *blues* gesien word, met die laaste vier mate wat as 'n koda dien.

6.2.2.3 Harmonie

Die komponis meng hier 'n modale skryfstyl met invloede van *blues*. Die *blues*-invloed is duidelik omdat die harmonie die vormskema van 'n 12-maat *blues* volg. Mate 1-4 gebruik die tonikaharmonie, mate 5-6 die subdominant en dan weer terug na die tonika in mate 7-8. Mate 9-10 maak van dominant en subdominantharmonieë gebruik. In mate 11-12 gebruik die komponis weer die dominantharmonie en eindig nie in maat 12 op die tonika-harmonie nie. Die melodie eindig wel op die tonika in maat 12. Daar is 'n viermaatfrase van mate 13-16 waar dieselfde tonika-harmonie van die eerste vir mate herhaal word, voordat dit in maat 16 op 'n D. 6-akkoord eindig.

In maat 11 gebruik Norton 'n akkoord in die linkerhand wat 'n uitbreiding van die dominantakkoord op A is. Die verlaagde noot is hier bygevoeg (B \flat). Hy spel die tertse hier enharmonies as 'n D \flat .

In maat 12 kom 'n gedeelte van 'n afwaartse *blues*-toonleer op D voor. Die verlaagde kwint verleen aan die toonleer die *blues*-klank.

Die harmonie in mate 13-16 is dieselfde as aan die begin (mate 1-4), maar die melodie is slegs 'n gedeeltelike terugverwysing. Die laaste akkoord is 'n *arpeggio* op D mineur, maar met die bygevoegde sesde trap. Hierdie "vreemde" note in *jazz*-harmonie verleen aan die styl 'n spesifieke harmoniese kleur (Stockton 2004:1).

Voorbeeld 249: Norton, *Omnibus* uit *Microstyles I*, 13-16



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.10)

6.2.2.4 Ritmiek

Norton noteer hierdie *swing*-stuk in saamgestelde vierslagmaat.

Alhoewel die ritmiek in hierdie stuk eenvoudig is, word die ritmiese *ostinato* in die linkerhand gebruik om die geantisipeerde derde pols te aksentueer. Norton dui nie 'n aksent aan vir hierdie akkoord nie, maar daar moet deurgaans meer klem op die tweede akkoord in elke maat gelê word, om die antisipasie uit te lig.

Voorbeeld 250: Norton, *Omnibus* uit *Microstyles I*, 1-4



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.10)

Die einde van die tweeknotfraserings moet in iedere geval geaksentueerd en kort gespeel word. Dit is dieselfde *doo-wop*-effek soos in die vorige stuk verduidelik is.

In maat 9 sorg die klemverskuiwing in die melodie vir ritmiese opwinding omdat die ritmiek hier minder stabiel klink vanweë al die sinkopering in die regterhand en die statiese akkoord in die linkerhand. Die ritmiese opwinding word bewerkstellig deur die herhaling van die tweeknotmotief uit die opening in 'n gesinkopeerde ritme. Om die ritmiese onstabiliteit in hierdie seksie te steun, laat Norton die linkerhand lang aangehoue akkoorde speel.

Voorbeeld 251: Norton, *Omnibus* uit *Microstyles I*, 9-12



(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.10)

6.2.2.5 Pedaalgebruik

Norton het geen gebruik van die demperpedaal in hierdie stuk aangedui nie, behalwe in die laaste twee mate. Die student moenie die artikulasie belemmer deur pedaal in ander gedeeltes van hierdie stuk te gebruik nie.

6.2.2.6 Improvisasie

Die register waarin die melodie geskryf is, kan met die improvisasie verander word. 'n Student kan een of selfs twee oktawe hoër improviseer. Die vermoë om gemaklik in verskillende registers te improviseer, moet van die begin af aangemoedig word. Die twee note van die openingsmotief kan behou word en as 'n sel gebruik word wat herhalend in die improvisasie kan voorkom.

Voorbeeld 252: Improvisasie 1 op *Omnibus* uit *Microstyles I*, 1-4



Op die ingeslote laserskyf 1 (snit 53) het die navorser hierdie konsep gebruik. Dit is soms met 'n melodie in oktawe vervang soos in voorbeeld 253 gesien kan word.

Voorbeeld 253: Improvisasie 2 op *Omnibus* uit *Microstyles I*, 13-16



Die geleidelike bekendstelling aan nuwe idees (soos oktawe, dubbelnootsekste, vraag en antwoord) om mee te improviseer orden die inhoud van 'n improvisasie omdat daar op een element gefokus word. Om in elke maat nuwe idees en konsepte te improviseer, sal ongeorden klink en musikaal verwarrend wees. Daar moet genoeg herhaling wees om herkenning by die improviseerder en luisteraar te verseker.

Die linkerhandparty in hierdie stuk dien onafhanklik van die melodiese materiaal as 'n voldoende harmoniese en ritmiese basis vir improvisasie. Die gesinkopeerde ritme word konsekwent gehou, wat stabiliteit aan die *groove* verleen. Die begeleiding sluit nie net 'n herhalende ritme in nie, maar ook langer akkoorde (mate 9-12). Hierdie verandering in die ritme van die linkerhandbegeleiding kan as 'n variasie dien wat nuwe idees in die improvisasie kan stimuleer. 'n Voorbeeld hiervan kom voor in die linkerhand van mate 9-12. Hier is die bydrae van die linkerhand tot slegs 'n harmoniese

funksie beperk omdat dit lang akkoorde is. Dit sou dus in hierdie mate gepas wees om ritmiese en selfs liriese melodiese materiaal te improviseer.

Voorbeeld 254: Improvisasie 3 op *Omnibus* uit *Microstyles I*, 9-12



Die teenoorgestelde riglyn geld wanneer daar baie ritmiese beweging in die linkerhand is. In so 'n geval kan die improviseerder materiaal met 'n ritmiese eenvoud in die regterhand improviseer.

6.2.3 II-9 *Skipping Rope* (*Gospel*)

6.2.3.1 Styl

Daar is 'n tipiese harmoniese stylkenmerk van *gospel*-musiek wat in *Skipping Rope* voorkom, waar 'n plagale kadens gespeel word, maar met dieselfde (tonika) basnoot in beide akkoorde. Hierdie stylkenmerk word in meer detail bespreek by punt 6.3.2.3.

Die tweeknot-motiewe kan deurgaans as *doo-wop*-motiewe geartikuleer word (dit wil sê met 'n aksent op die laaste noot). Die *doo-wop*-uitdrukking is 'n tipiese frase wat deur agtergrondsangers in die vyftigerjare gebruik is (Sien Hoofstuk 3.3).

6.2.3.2 Vorm

Norton het in hierdie stuk twee agtmaatsinne gekomponeer en nog twee mate daarna bygevoeg om 'n slot te vorm. Die eerste agtmaatsin begin met 'n opslag in die bas. Norton dui die frasevorming duidelik deur die harmonie aan. Die eerste sewe mate bly deurgaans op 'n C pedaalpunt in die bas, met

die eerste kadens (volmaakte kadens) wat eers in maat 8 voorkom. Dieselfde harmoniese beweging kom in die tweede agtmaatsin voor (mate 9-16). Vir die slot (mate 17-18) behou Norton steeds die C pedaalpunt, maar nou in die melodie (sien voorbeeld 257).

6.2.3.3 Harmonie

Die insluiting van die verlaagde septiem in maat 4 laat die luisteraar vermoed dat die harmoniese beweging hier dieselfde sal wees as in 'n *blues*, deurdat daar na die subdominant (F majeur) in maat 5 beweeg kan word. Norton wyk egter hier nie uit na F majeur nie, maar bly op die C pedaalpunt in die linkerhand in maat 5.

'n Tipiese *gospel*-stylkenmerk kom in mate 7-8 voor waar die subdominantakkoord gehoor word, maar met die kwint in die bas (C). Dit los daarna op na die tonika (C majeur) wat net voor die derde pols geantisipeer word. In maat 8 volg die dominantnoot, wat met dieselfde geantisipeerde ritme van maat 7 na die tonika oplos. Hier voeg die komponis egter die noot van die akkoord by (A) in plaas van die verwagte leitoon (B). Hierdie aanwending van die supertonika-drieklank (met die dominantnoot in die bas) is algemeen in *gospel*-musiek.

Voorbeeld 255: Norton, *Skipping Rope* uit *Microstyles II*, 7-8



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.11)

Die melodiese materiaal van die eerste vier mate word herhaal, maar met enkele veranderinge in die linkerhand.

Die *break* in maat 13 word deur die *gospel*-akkoord in tweede omkering gevolg (maat 15), soos in maat 7 vir die eerste keer gehoor. In maat 16 bly Norton langer op die dominantakkoord as voorheen. Die regterhand bereik die tonikanoot in maat 17 en hou dit aan, waarna die linkerhand die openingsmelodie aanhaal en met 'n lae C-oktaaf in maat 18 eindig.

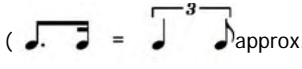
Voorbeeld 256: Norton, *Skipping Rope* uit *Microstyles II*, 16-18



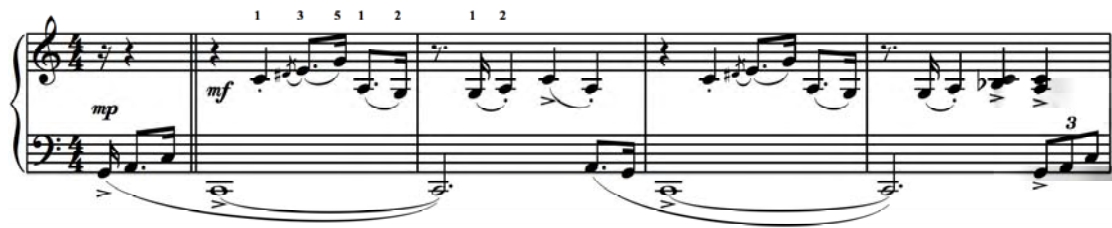
(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.11)

6.2.3.4 Melodie

Die melodie is op die pentatoniese toonleer gebaseer. Dit is tipies van musiek in 'n *gospel*-styl.

Hy dui aan die einde van die eerste maat die oorsit van die tweede vinger aan. Hierdie strekking van die hand en oorsit van die vinger, met die insluiting van 'n *acciaccatura* op die derde pols, maak die opening van die stuk moeilik omdat al hierdie tegniese vaardighede in 'n ontspanne *swing feel* gespeel moet word. Die gebruik van die term "ontspanne" verwys na die ritmiese verskil tussen gepunteerde agstenote en sestiendenote teenoor die triool *swing feel* en verwys na die aanwysing () bo-aan die partituur.

Voorbeeld 257: Norton, *Skipping Rope* uit *Microstyles II*, 1-4



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.11)

In maat 13 gebruik die komponis 'n *blues*-noot, wat hy as die verlaagde tert (Eb) in kombinasie met die majeuretert (E) gebruik. Hierdie regterhandmotief word deur 'n motief in die linkerhand beantwoord. Hierdie tegniek waar die begeleiding meteens ophou speel om stilte te veroorsaak, terwyl die melodie in die regterhand voortgaan, word 'n *break* genoem (Beale 1998:187).

Voorbeeld 258: Norton, *Skipping Rope* uit *Microstyles II*, 13-14



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.11)

6.2.3.5 Ritmiek

Norton het in hierdie *swing*-stuk besluit om wel in enkelvoudige vierslagmaat te noteer, en bring die karakter-aanduiding *happily* aan. Hy dui ook hier aan dat 'n gepunteerde agstenoot en sestiende gespeel moet word soos 'n triool van 'n kwartnoot en agstenoot:

$$(\text{quarter note} = \text{triplet of eighth notes approx.})$$

Hierdie ritmiese aanduiding van hoe agstes in *swing feel* gespeel moet word, kan erg verwarrend wees as die verduideliking van *swing* nie behoorlik begryp word nie (sien Hoofstuk 3.3). Daar moet dus deurgaans gelet word

op die lengte van die genoteerde sestiendenoot, die kort nootwaarde in die lank-kort-ritme. Dit moenie te kort gespeel word nie, maar deurgaans dieselfde "lui" ritmiese gevoelswaarde behou soos wanneer dit met behulp van 'n triool genoteer word.

6.2.3.6 Pedaalgebruik

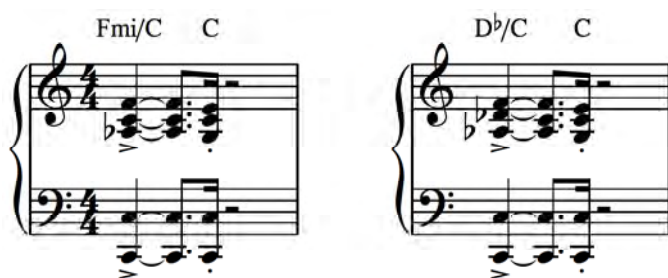
Norton dui geen pedaal in hierdie stuk aan nie omdat hy aangehoue pedaalnote in die linkerhand gebruik teenoor geartikuleerde melodiese materiaal in die regterhand. Laasgenoemde se artikulasie kan deur die gebruik van die pedaal belemmer word. Die *swing*-ritme en aangeduide artikulasie sal belemmer word deur enige oormatige gebruik van die demperpedaal.

Dit is wel moontlik om pedaal te gebruik in mate 7-8 en weer in maat 15 soos in voorbeeld 255 deur die navorser bygevoeg is.

6.2.3.7 Improvisasie

Hierdie basparty is geskik vir improvisasie, maar plaas die onus op die regterhand om melodies aktief te wees en die *swing groove* te vestig. Dit is belangrik om die harmoniese variasies op die C pedaalpunt te verken om sodoende oor meer opsies tydens die improvisasie te beskik. Norton gebruik slegs die F/C akkoord (maat 7 en weer maat 15), maar daar is ook ander opsies soos byvoorbeeld D^b/C of F^{min}/C.

Voorbeeld 259: Harmoniese wisselinge op 'n C pedaalpunt



The image shows two musical examples in 4/4 time, both featuring a steady eighth-note bass line on the C pedal point. The first example shows a transition from Fmi/C to C. The second example shows a transition from D^b/C to C.

Hierdie veranderinge van die harmonie skep die geleentheid om die toonlere op D \flat en/of F mineur vir improvisasie te gebruik. Selfs al is hierdie harmoniese uitwykings van korte duur, is dit 'n nuwe kleur in die klankpalet van die improvisasie.

Omdat die stuk 'n *gospel*-klank probeer vasvang, kan daar in die improvisasie selfs nog meer akkoorde gebruik word. Hier volg 'n voorbeeld van 'n benadering wat meer akkoorde tydens improvisasie gebruik:

Voorbeeld 260: Improvisasie 1 op *Skipping Rope* uit *Microstyles II*, 16-18



Let op die *blues*-invloed met die gebruik van die E \flat in maat 4 in die vorige voorbeeld. Hierdie infleksies gee die *gospel*-klank 'n outentieke klankkleur, afkomstig van die *blues*.

6.2.4 II-11 *Plus Fives* (5/4 jazz)

Dave Brubeck (gebore in 1920) het in die vyftigerjare 'n paar klein *jazz*-ensembles in Amerika gelei en internasionale bekendheid verwerf vir die lied *Take Five*, wat deur die saxofoonspeler in sy groep, Paul Desmond (1924-1977) gekomponeer is (Gridley 1997:186). Hierdie was die eerste *jazz*-komposisie met 'n 5/4-tydmaatteken wat internasionale bekendheid verwerf het. Daar bestaan soms verwarring oor wie die ware komponis van *Take Five* is omdat Brubeck (pianis) hierdie komposisie bekend gemaak het, en daar aanvaar is dat hy ook die komponis is, terwyl dit eintlik Desmond is.

Brubeck het meer as enige ander komponis van *jazz*-musiek komposisies die lig laat sien wat telkens in ongewone tydmaatteken gekomponeer is soos *Pick Up Sticks* in 6/4, *Unsquare Dance* in 7/4, en *Blue Rondo à la Turk* in 9/8.

6.2.4.1 Styl

Brubeck was een van die eerste komponiste om met die invloede van onreëlmatige tydsoorte in 'n *jazz*-styl te eksperimenteer. Dit spruit uit die invloed van sy komposisiedosent Darius Milhaud (1892-1974) by Mills College in die veertigerjare. *Take Five* en Brubeck se eie *Blue Rondo à la Turk* (in 9/8 met 2+2+2+3 groepering) is die bekendste voorbeelde van *jazz*-musiek wat met ongewone tydmaattekens begin eksperimenteer het tydens die *cool* stylperiode in *jazz* wat gestrek het vanaf 1950 tot kort na 1960 (Martin & Waters 2006:233).

6.2.4.2 Vorm

Die stuk begin met 'n agtmaatsin (mate 1-8), wat as die A-seksie in hierdie drieledige vormskema dien. Hierna volg 'n agtmaatsin van mate 9-16 (B-seksie). Vanaf maat 17 herhaal Norton die openingsmateriaal een oktaaf hoër vir die eerste tweemaatfragment, maar daarna weer in die oorspronklike register. Die agtmaatsin van mate 17-24 stem ooreen met die eerste agtmaatsin. Die stuk eindig met 'n koda van twee mate.

6.2.4.3 Harmonie

Plus Fives is op die eoliese modus op G gebaseer. Norton gebruik slegs twee akkoorde vir die tema: G mineur en C mineur. Laasgenoemde kom in omkering voor om die G in die bas te hou. Hierdie harmoniese ritme stem deurgaans ooreen met die 3+2-verdeling van die 5/4 tydsoort. Norton hou die harmoniese beweging deurgaans konsekwent.

Voorbeeld 261: Norton, *Plus Fives* uit *Microstyles II*, 1-4



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.13)

In maat 8 skuif die motief van maat 4 'n heeltone laer om 'n progressie na die dominant van G mineur te maak (D majeur).

Voorbeeld 262: Norton, *Plus Fives* uit *Microstyles II*, 8-9



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.13)

In maat 9 gebruik die komponis 'n dominantvierklank, maar voeg die verhoogde noon (F^a) by. Hierdie dissonante akkoord word met 'n aksent aangedui. Hierdie dissonansie tussen die majeurterts (F^o) en die oënskynlike mineurterts (F^a) los in die volgende maat op na 'n G mineur septiemakkoord (die F# daal na F^a). Hier gebruik Norton 'n *break* om die aandag op die gepunteerde agstenootmotief in *swing feel* in maat 10 te vestig.

Voorbeeld 263: Norton, *Plus Fives* uit *Microstyles II*, 10-12



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.13)

6.2.4.4 Ritmiek

Die ritmiek is stem ooreen met die 3+2-verdeling in die eerste twee mate, voordat daar van ritmiese vooruitneming en sinkopasie gebruik gemaak word in maat 3 (sien voorbeeld 261). Dieselfde gesinkopeerde ritmes kom in maat mate 6 en 10 voor.

In maat 12 verander Norton die tekstuur vir die eerste keer met lang note in die regterhand en 'n kombinasie van kort en lang note in die linkerhand. Hier word die onderverdeling van 3+2 verander na 2+3, maar Norton fraseer die laaste twee kwartnote in maat 12 steeds saam om 2+1+2 te vorm.

In maat 13 keer die melodiese materiaal weer terug na die regterhand met die linkerhand wat weer die oorspronklike 3+2 onderverdeling speel. Norton maak in mate 15-16 van heelwat klemverskuiwing gebruik deur die derde pols met 'n basnoot te aksentueer.

Voorbeeld 264: Norton, *Plus Fives* uit *Microstyles II*, 13-17



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.13)

Norton kombineer hierdie ritmiese onsekerheid met 'n *crescendo* na *ff*.

6.2.4.5 Improvisasie

Om in hierdie tydmaat te improviseer, is 'n uitdaging. Tydens die ontwikkeling van improvisatoriese vaardighede is die vermoë om natuurlike frases te kan voel en gevolglik ook te kan skep, deel van die proses. In hierdie tydsoort is die natuurlike gevoelswaarde van die frases nie vergelykbaar met byvoorbeeld 'n komposisie in 4/4 nie, en verander dit die denkproses van fraseskepping. Die navorser is van mening dat die

improvisasie in hierdie stuk net aan werklik begaafde studente met ondervinding in improvisasie voorgestel moet word. Daar is een maat waar die linkerhand geen begeleiding speel nie (maat 10). In hierdie maat moet die melodiese materiaal 'n *fill* maak. Tydens die improvisasie moet die improviseerder dieselfde tegniek aanwend in hierdie maat.

Voorbeeld 265: Improvisasie 1 op *Plus Fives* uit *Microstyles II*, 9-11



Mate 15-16 het 'n gesinkopeerde D pedaalpunt. Hier moet die improviseerder die metrum, harmonie en melodie skep om voortstuwung in die musiek teweeg te bring. Die modale karakter van die klank kan deurgaans behou word deur die solo op G doriese modus te baseer. Selfs waar Norton 'n D7 akkoord in die linkerhand gebruik (sien maat 14 in voorbeeld 275) kan F^a in die regterhand gespeel word. In daardie akkoord skep die F dieselfde klank as 'n D7⁽⁹⁾ akkoord.

6.2.5 III-1 *Sunny Side Up* (Swing)

6.2.5.1 Styl

Hierdie ritmiese stuk maak deurgaans om die beurt van *staccato*- en gefraseerde motiewe gebruik. In die eerste drie mate is die begeleidingsmateriaal in die linkerhand kort *staccato*-akkoorde wat die ritmiek aandryf. Die komponis gebruik gefraseerde *licks* om te kontrasteer met die *staccato*-fragmente. Die frasing van hierdie *licks* (soos in elke frase aangetref word) eindig telkens op 'n sestiendenoot. Hierdie kort noot mag geaksentueer word om die sinkopasiewaarde van die motief te vergroot.

6.2.5.2 Vorm

Norton open die stuk met 'n viermaatfrase (mate 1-4). Hierna volg 'n sesmaatsin wat aanvanklik begin soos die eerste frase, maar in maat 7 afwyk. Vanaf maat 11 word die eerste viermaatfrase een oktaaf hoër herhaal (mate 11-14). Norton herhaal die openingsmelodie presies (maat 11), maar komponeer 'n ander subfrase in maat 17, wat nie met die begin ooreenstem nie. Dit vorm die einde van die tweede frase (mate 15-18) en sorg vir die nodige harmoniese voorbereiding om te lei na die laaste frase, deur te beweeg na die tonika majeur (E7). Hy gebruik idees van die eerste viermaatfrase as slot vir hierdie stuk.

6.2.5.3 Harmonie

Die stuk is op E eoliese modus gebaseer en gebruik harmoniese variasies op die E mineurakkoord om die illusie te skep dat die akkoorde verander, maar in wese bly dit dieselfde. In die eerste twee mate verskil die vier E mineurakkoorde telkens: die eerste akkoord het 'n mineurseptiem bygevoeg, die tweede 'n majeur sekst, die derde akkoord het 'n verhoogde kwint (geskryf as 'n mineur sekst) en die vierde is 'n E mineurdrieklank. Hierdie byvoegings skep die indruk dat die harmonie wissel, maar die veranderinge is subtiel vanweë die dalende chromatiese lyn in die tenoorparty.

Voorbeeld 266: Norton, *Sunny Side Up* uit *Microstyles III*, 1-4

Happily ♩ = 126 (♩ = $\overset{\frown}{\text{♩}} \overset{\frown}{\text{♩}} \overset{\frown}{\text{♩}}$)



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.1)

Norton beweeg van die dominantvierklank (B7) in maat 17 na die dominantakkoord op die tonika (E7), maar gebruik 'n voorbereidende akkoord, wat 'n chromatiese halftoon bo die E7-akkoord is (F7). Hierdie chromatiese beweging is baie algemeen in jazz-harmonie en verminder

spronge in die harmoniese beweging. Dit staan as *tritone substitution* bekend (Laverne 1991:6).

Omdat Norton die stemme chromaties laat beweeg, gee hy aandag aan die stemvoering in die linkerhand deur slegs sommige note van die harmonie te gebruik (maat 18-19).

Voorbeeld 267: Norton, *Sunny Side Up* uit *Microstyles III*, 17-19



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.1)

Norton komponeer 'n koda vanaf mate 20-23. In maat 20 laat hoor hy weer die openingsmelodie, hierdie keer in die linkerhand. Die regterhand kry die geleentheid om die stuk te eindig (maat 21), met nog 'n motief wat weereens die modale aard van die inhoud onderstreep. Norton voeg 'n majeurnoon by die laaste akkoord wat daaraan 'n egte jazz-klank verleen (F \circ). Hier word die hulp van die demperpedaal verlang omdat die strekking in die linkerhand 'n mineurdesiem beslaan, wat vir die meeste studente te groot is om aan te hou.

Voorbeeld 268: Norton, *Sunny Side Up* uit *Microstyles III*, 20-23



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.1)

6.2.5.4 Pedaalgebruik

Norton dui geen pedaal aan nie, behalwe by die laaste akkoord. Die wisselende tekstuur dikteer dat pedaal in geen ander seksie as aan die einde gebruik moet word nie. Die artikulasie in die linkerhand dikteer ook dat daar selfs tydens 'n moontlike improvisasie op hierdie stuk liefse geen pedaal gebruik moet word nie. Die navorser is van mening dat daar slegs een ander geskikte plek vir die gebruik van pedaal is. Die finale akkoord in maat 18 kan met behulp van die pedaal gespeel word (sien voorbeeld 267).

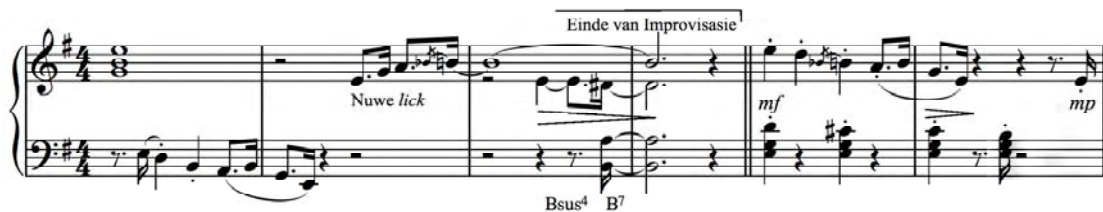
6.2.5.5 Improvisasie

Hierdie *swing feel*-improvisasie is geskik vir 'n student wat die konsep van tyd in *swing* goed verstaan en wat 'n goeie sin vir frasevorming toon. Die student moet in staat wees om 'n frase in die regterhand te skep wat tot stilstand kom om vir die *lick* (kort melodiese fragment – sien Hoofstuk 3) in die linkerhand plek te maak. Die sinkopering in die linkerhand in mate 7-8 moet in die improvisasie verdubbel word, soos in die oorspronklike stuk. Daar kan gereeld in sulke moeiliker seksies teruggekeer word na die oorspronklike materiaal, totdat genoeg selfvertroue opgebou is om ook hier te improviseer.

Daar kan in 'n mineurtoonard (soos hier) deurentyd gebruik gemaak word van 'n *blues*-toonleer. Die gebruik van die mineurterts in kombinasie met die majeureterts (soos in talle voorbeelde in *Microstyles* gesien) kom gebruiklik in 'n majeureurtoonard voor. Slegs die mineurterts moet in hierdie improvisasie gebruik word, omdat gebruik van die majeureterts in die mineurtoonard onlogies sal wees.

Aan die einde van die improvisasie kan die *lick* in die regterhand gevarieer word om 'n nuwe *lick* te vorm en steeds op die E min⁹ akkoord te eindig, soos in die oorspronklike. Andersins kan 'n *lick* gebruik word wat die improvisasie op die dominant laat eindig om die terugkeer na E mineur voor te berei.

Voorbeeld 269: Improvisasie 1 op *Sunny Side Up* uit *Microstyles III*, 20-25



6.2.6 III-8 *Moving along (Walking bass)*

Hierdie stuk is uitdagend omdat dit van die student verlang om teen 'n vinnige tempo 'n *walking bass* te speel en verskillende artikulasies in beide hande met chromatiese beweging en *acciaccatura's* te kombineer. Verder word die toonsoorte van C en Eb majeur deurgaans alternatiewelik aangewend.

6.2.6.1 Styl

Walking bass is die term vir die tegniek wanneer 'n kontrabas een noot vir elke pols in 'n 4/4-stuk speel. Hierdie note word deurgaans *pizzicato* gespeel. So 'n baslyn volg verkieslik toonleerpatrone om onnodige spronge tussen note te vermy. Hierdie tegniek is tydens die *swing*-era gevestig en kom in vele style voor (Martin & Waters 2006:413). Sommige basspelers beklemtoon die tweede en vierde polse in hierdie styl om tot die *swing feel* by te dra (Gridley 1997:14). Harmonies is die enigste vereiste dat die kontrabas op die telling waar die harmonie verander, die grondnoot van die akkoord moet speel.

Alhoewel 'n kontrabasspeler note van 'n *walking* baslyn *pizzicato* speel, het die komponis 'n *legato*-baslyn aangedui. Die rede hiervoor is om moontlik meer resonansie aan die baslyn te verskaf, omdat dit besonder hoog lê. Die regterhand speel geartikuleerd en deurgaans met die lank-kort-tegniek wat as *doowop* bekend staan.

Die *staccato*-note moet deurgaans met genoeg krag gespeel word om melodiese waarde te behou. Die pianis moet hier die klank van 'n trompet of saxofoon probeer naboots. Die interpretasie verander wanneer 'n pianis 'n blaas- of strykinstrument naboots.

6.2.6.2 Vorm

Moving Along bestaan uit drie seksies, waarvan die eerste en laaste ooreenstem. Die A-seksie strek van mate 1-16 en bestaan uit twee agtmaatsinne. Die kontrasterende B-seksie strek van mate 17-24 en bestaan uit twee frases van vier mate elk. Die herverskyning van die A-seksie is slegs agt mate lank (mate 25-32).

6.2.6.3 Harmonie

Die harmoniese beweging van mate 2-3 is misleidend omdat die B \flat op die tweede pols van maat 2 op 'n progressie na F majeur dui. Norton beweeg egter in maat 3 direk na E \flat majeur. Die eerste vier mate bestaan uit 'n vraag (maat 1) en 'n antwoord (maat 3) in die melodie.

Voorbeeld 270: Norton, *Moving Along* uit *Microstyles III*, 1-5



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.8)

In maat 5 beweeg Norton weer terug na C majeur met die supertonika-akkoord wat lyk soos die begin van 'n ii-V-I progressie. Die oplossing in maat 6 is egter nie na die tonika-akkoord nie. Hy maak hier van 'n harmoniese progressie gebruik wat drie tussendominante benut as voorbereidende akkoorde vir die dominant: E7, A7 en D7. Hierdie parallelle chromatiese beweging van die stemme, soos in mate 7-8 gesien kan word, maak hierdie harmoniese beweging baie subtiel.

Voorbeeld 271: Norton, *Moving Along* uit *Microstyles III*, 6-8



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.8)

Die tonika word vir die eerste keer in maat 9 gehoor waarna Norton die regterhand van die eerste vier mate herhaal.

In mate 13-15 skryf Norton 'n ii-V7-I kadens in C majeur, maar maak in plaas van die dominantvierklank van 'n tritonus vervangingsakkoord gebruik. Laasgenoemde staan as *tritone substitution* bekend.

Voorbeeld 272: Norton, *Moving Along* uit *Microstyles III*, 12-16



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.8)

Norton gebruik 'n melodiese skakel in mate 15-16 om die kontrasterende B-seksie van hierdie stuk in te lei. Die insluiting van 'n Bb in die melodie lei in hierdie geval wel na F majeur, soos verwag is. Die verrassingselement is die beweging na Fm9 in plaas van na F majeur in maat 17 .

Die *walking*-baslyn keer weer terug in maat 17. Die Fm7-akkoord in maat 17 beweeg chromaties na die E mineurakkoord in maat 18.

Voorbeeld 273: Norton, *Moving Along* uit *Microstyles III*, 17-20



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.8)

Die pianistiese skryfstyl in mate 19³-20 is tipies wanneer 'n baslyn deur 'n kontrabas gespeel word. Hierdie tegniek behels akkoorde waarvan die grondnoot telkens uitgelaat word om verdubbeling te voorkom. Hierdie tegniek word *rootless voicings* genoem. Die stemverspreiding vir die C majeurakkoord (maat 20) word kwartakkoorde (*quartals*) genoem vanweë die afstand tussen die note (Levine 1989:105).

Die materiaal van mate 17-18 word getransponeer in mate 21-22 aangebied.

Voorbeeld 274: Norton, *Moving Along* uit *Microstyles III*, 21-24



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.8)

Die supertonika-akkoord in maat 23 dien as naderingsakkoord vir die gesinkopeerde dominant in mate 23-24, wat lei na die terugkeer van die openingsmateriaal.

Norton herhaal die melodie van die opening (vanaf maat 25) met klein toevoegings in die regterhand. In mate 29-30 maak hy weereens van 'n tritonus plaasvervangingsakkoord gebruik. Dieselfde skakel wat in maat 15

voorgekom het, word nou as 'n *tag* gebruik, maar met oktaafverplasing. Die gesinkopeerde C (maat 31) op die onderverdeling van die vierde pols, gevolg deur die sprong na die slotakkoord, wat 'n *rootless voicing* van 'n C6/9-akkoord is, kan vir sommige studente aanvanklik moeilik wees. Die 6/9-akkoord is 'n majeurakkoord en bevat die toegevoegde sekst en noon. Hierdie akkoord moet met die regte *swing feel* gespeel word. Die dinamiese kontras tussen die basnoot en die slotakkoord is ook in teenoorgestelde dinamiese vlakke geplaas: van *f* na *p*.

6.2.6.4 Ritmiek

Norton noteer die *swing feel* met behulp van gepunteerde agste- en sestiendenote, maar dui aan dat dit in *swing feel* gespeel moet word.

$$(\text{♩} = \text{♩}^3)$$

Die kort fragmentariese skryfstyl in die melodiese inhoud van hierdie stuk is uitdagend omdat dit ritmies korrek uitgevoer moet word, maar met gefraseerde fragmente, *acciaccatura's* en *staccato*-note gekombineer word. Hierdie veranderende artikulasie steun deurgaans die ritmiese vitaliteit van die musiek teen die vinnige tempo van 132 per kwartnoot.

Die geantisipeerde akkoorde (soos in maat 5) maak die musiek ritmies vryer, omdat daar geen bevestiging van die metrum op die eerste pols van maat 6 is nie.

Die tempo moet deurgaans konstant bly, en veral in mate 7-8 waak om nie te versnel waar die ritmiese aktiwiteit in die regterhand verminder tot 'n lang noot nie. Hier speel die linkerhand in halfnote en moet dieselfde polsering van die *walking bass* as riglyn gehoor word om die tempo konstant te hou.

Norton beproef die vermoë van die student om twee teen drie (in mate 17 en 21) te kan speel (sien voorbeeld 273 en 274).

Die einde (mate 31-32) is ritmies veral veeleisend vanweë die sinkopering en die ligging van die materiaal in uiterste registers. Die akkuraatheid van die ritme, sowel as korrekte note, is nodig om die einde treffend te kan projekteer.

6.2.6.5 Pedaalgebruik

Norton dui geen gebruik van die demperpedaal in hierdie stuk aan nie. Vanweë die tempo, baslyn en *staccato*-artikulasie beveel die navorser ook geen gebruik van die demperpedaal aan nie. Daar kan wel met die laaste akkoord van die *una corda* gebruik gemaak word, ter wille van die skielike *piano* dinamiese aanduiding in maat 32.

6.2.6.6 Improvisasie

Die *walking bass* in die linkerhand sal aanvanklik die improvisasie moeiliker maak omdat die kontrapuntale aard van die musiek moeilik is om te bemeester. Die bewegende lyne in albei hande kom teen 'n vinnige tempo voor en die direkte modulاسies verg 'n vinnige denkproses. 'n Goeie voorstudie vir die improvisasie is om net akkoorde in die regterhand te speel om die harmoniese beweging beter te begryp. Hier volg 'n voorbeeld van so 'n voorstudie:

Voorbeeld 275: Improvisasie 1 op *Moving Along* uit *Microstyles III*, 1-5



Daar is nou geleentheid om die harmonieveranderinge in mate 7-8 in die solo te weerspieël, eerder as die lang E, soos in Norton se komposisie. Hierdie soort vinnige harmoniese veranderinge kan maklik met behulp van 'n *arpeggio* gespeel word:

Voorbeeld 276: Improvisasie 2 op *Moving Along* uit *Microstyles III*, 7-8



Hierdie *arpeggio's* kan daarna vervang word om 'n meer gesinkopeerde melodie te vorm.

Voorbeeld 277: Improvisasie 3 op *Moving Along* uit *Microstyles III*, 7-8



Die ritmiese impak wat Norton se slot laat, moet liefers behou word. Vir 'n student met die nodige vaardigheid kan die laaste *lick* in die linkerhand verdubbel word.

Voorbeeld 278: Improvisasie 4 op *Moving Along* uit *Microstyles III*, 31-32



Verdubbeling of die gebruik van *arpeggio's* is bekende konsepte vir studente, maar binne die ritmiese opset van *swing feel* kry dit nuwe betekenis.

Voorbeeld 281: Norton, *Rock 'n' Roll* uit *Essential Guide to Pop Styles for Keyboard*, 1-2



(Uit: C. Norton, *Essential Guide to Pop Styles for Keyboard*, p.57)

Norton het met die vermenging van style in *Clock Rock* nie een van bogenoemde begeleidingsfigure gebruik nie, maar liever besluit om 'n *walking*-baslyn aan te wend. Dit bly deur die hele stuk konsekwent en dien as die belangrikste ritmiese dryfkrag.

Hierdie stuk moet vinnig gespeel word (M.M. 132 vir 'n gepunteerde kwartnoot) en met hierdie tempo lei die kwartnoot-gevoel van die *walking* baslyn die *rock groove*.

6.2.7.2 Vorm

Die stuk begin met 'n agtmaatsin, waarvan die laaste twee mate slegs begeleidende materiaal bevat, en as 'n skakel gesien kan word (mate 7-8). Hierna volg twee frases van vier mate (mate 9-16) elk. Die komponis herhaal die openingsmateriaal vanaf maat 17, maar hierdie agtmaatsin (mate 17-24) het 'n ander einde as in mate 7-8. Hy gebruik materiaal van maat 9 as slot in maat 23. Daar is dus 'n A-seksie (mate 1-8), B-seksie (mate 9-16) en 'n herhaling van die A-seksie (mate 17-24).

6.2.7.3 Harmonie

Die stuk begin op die subdominant-septiemakkoord. Dit vestig dadelik die *blues*-klank en word in maat 3 versterk waar dieselfde melodiese fragment met hierdie septiem (Eb) oor 'n C majeurakkoord gebruik word. Die *blues*-beginsel van 'n verlaagde tertse en septiem kom deurgaans in hierdie stuk voor.

Die eerste sin eindig met 'n *lick* in die linkerhand wat oor 2 mate strek (mate 7-8). Dit dien uitsluitlik as 'n skakel om na die subdominant te lei.

Voorbeeld 282: Norton, *Clock Rock* uit *Microstyles III*, 5-8



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.10)

6.2.7.4 Ritmiek

Norton het die *swing feel* van die *boogie-woogie*-styl behou en het dit in 12/8 noteer. Die oktawe is strategies op die polse geplaas wat geaksentueer moet word.

Voorbeeld 283: Norton, *Clock Rock* uit *Microstyles III*, 1-3



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.10)

In die korrekte uitvoeringspraktyk van *rock 'n' roll* word die einde van 'n gesinkopeerde frase altyd beklemtoon (Norton 1994:13). In Norton se *Essential Guide to Pop Styles for Keyboard* kom 'n voorbeeld van *blues shuffle*-styl voor wat byna identies is aan die styl in *Clock Rock* (Norton 1994:13). Eers by nadere ondersoek van ander voorbeelde in hierdie styl, verwys hy na *Clock Rock* as 'n voorbeeld van *shuffle*-styl. Hier word die *offbeats* deurgaans beklemtoon.

Voorbeeld 284: Norton, *Blues Shuffle (or Jive)* uit *Essential Guide to Pop Styles for Keyboard, 1-4*



(Uit: C. Norton, *Essential Guide to Pop Styles for Keyboard*, p.13)

Daar kan dus met sekerheid gesê word dat die D-oktaaf in die regterhand van maat 1 geaksentueer moet word, selfs al het Norton dit nie so aangedui nie. Op laserskyf 1 word twee kort voorbeelde van hierdie fragment gehoor. Die eerste (laserskyf 1, snit 54) het geen aksente nie, en die tweede wel. Op die tweede opname (laserskyf 1, snit 55) is dit duidelik dat die aksente die ritmiese gang van die stuk komplimenteer, eerder as strem. In vergelyking met die tweede opname, het die eerste opname merkbaar minder ritmiese vitaliteit.

In mate 7-8 artikuleer Norton vir die eerste keer die baspatroon. Die artikulasie moet duidelik wees om ritmiese opwinding te behou terwyl die regterhand nie speel nie

Die antisipasie van die tweede pols in die regterhand van maat 11 moet geaksentueer wees om konsekwent te wees met die aksentuering van die laaste noot van 'n gefraseerde motief (soos die openingsfragment).

In maat 15 kom nog 'n tipiese *lick* voor wat in *blues shuffle*-musiek gebruik word. Dit word ook in die voorbeeld van hierdie styl in *Essential Guide to Pop Styles for Keyboard* aangehaal (1994:13).

Voorbeeld 285: Norton, *Clock Rock* uit *Microstyles III*, 13-16



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.10)

Die artikulasie-aanduidings van die motief in maat 15 moenie letterlik opgeneem word nie. Om telkens 'n breek in die klank te maak na die hoogste noot van hierdie *lick* sal die ritmiese vloei in hierdie vinnige tempo onderbreek. In die openingsmotief, sowel as in die oorgang van mate 16-17, kan daar wel 'n klein skeiding gemaak word voordat die oktaaf (Eb) gespeel word. So 'n skeiding verseker meer krag in die regterhand vir die uitvoering van die aksent op die eerste pols.

Norton eindig die B-seksie met 'n gesinkopeerde oktaaf in die bas (maat 16).

Die einde van *Clock Rock* is tegnies uitdagend omdat die moeilikste tegniese probleem van die stuk weer hier voorkom en deur *licks* in dubbelgrepe gevolg word.

6.2.7.5 Pedaalgebruik

Die vinnig-bewegende melodiese materiaal in die regterhand dwing die student om die stuk sonder pedaal te speel. Geen gebruik van die pedaal is in hierdie stuk aangedui nie.

6.2.7.5 Improvisasie

Hierdie stuk maak slegs van basiese *blues*-harmonieë gebruik. Uit 'n harmoniese oogpunt maak dit die stuk vir 'n beginner-improviseerder toeganklik. Dit is egter nie die enigste faktor om te oorweeg nie. In *Clock*

Rock speel die vinnige tempo 'n groot rol in die moeilikheidsgraad van die improvisasie, omdat die akkoordveranderinge vinniger op mekaar volg.

In die *rock 'n' roll*-styl by klavierspel kom baie herhaling van *licks* voor. Om dieselfde *lick* na 'n akkoordverandering te speel, is tipies van hierdie styl. Hier volg 'n voorbeeld van 'n herhaalde *lick*:

Voorbeeld 286: Improvisasie 1 op *Clock Rock* uit *Microstyles III*, 1-4



Die ingeslote laserskyf 1 (snit 56) sluit 'n eenvoudige weergawe van 'n improvisasie in, waarin hierdie herhaling duidelik gewys word. Daar kan heelwat aksente op tussenslae gebruik word om die ritmiese interaksie tussen die hande te stimuleer.

Daar kan 'n dalende pentatoniese gebroke akkoord gebruik word om 'n alternatiewe einde te vorm:

Voorbeeld 287: Improvisasie 2 op *Clock Rock* uit *Microstyles III*, 23-24



Dit is belangrik dat 'n onderwyser so kreatief moontlik te werk moet gaan met die moontlike pianistiese vaardighede waaroor die student reeds mag beskik. Voorbeelde hiervan is *arpeggio's*, toonlere en/of fragmente van hierdie twee tegniese hulpmiddels. Die onderwyser moet hierdie vaardighede benut om met "nuwe" idees vir improvisasie vorendag te kom. Die student sal makliker met reeds bekende tegniese vaardighede improviseer. Die gebruik van die pentatoniese gebroke akkoord in die voorafgaande voorbeeld

toon die moontlikheid van die praktiese toepassing van 'n eenvoudige tegniese vaardigheid om 'n sinvolle einde aan die musiek te verskaf.

6.2.8 IV-1 *A Whimsy* (*Ragtime 12/8*)

6.2.8.1 Styl

Norton se begeleidingsfiguur is tipies van die *ragtime*-styl, maar is verklein in omvang. Die tipiese gefraseerde ritmiese materiaal in die regterhand is hier met behulp van saamgestelde vierslagmaat genoteer. Die kombinasie van aksente en geartikuleerde frases gee aan die styl die ritmiese impetus, wat nodig is vir *ragtime*.

6.2.8.2 Vorm

Hierdie stuk volg nie die komponis se gebruikelike ABA-vormskema nie, maar skep 'n komposisie van slegs 16 mate lank, met twee sinne van agt mate elk. Die tweede sin se melodiese materiaal is soos 'n terugverwysing na die eerste sin, maar verskil en is een oktaaf hoër as voorheen. In maat 10 voeg Norton ekstra harmonienote (terts) in die linkerhand by. Vergelyk die linkerhand van maat 2 (sien voorbeeld 289) met maat 10 (sien voorbeeld 288):

Voorbeeld 288: Norton, *A Whimsy* uit *Microstyles IV*, 10



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.1)

Dit is een van die min stukke in *Microstyles* waar Norton nie 'n *tag* bygevoeg het nie.

6.2.8.3 Harmonie

In die opening herinner die nootkeuse van die regterhand aan die *blues*-toonleer op C met die insluiting van die mineurterts. In die spesifieke ritmiese plasing van die toonhoogtes in maat 1 geniet die Eb meer beklemtoning as die E \natural wat op die pols geleë is.

Voorbeeld 289: Norton, *A Whimsy* uit *Microstyles IV*, 1-2



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.1)

In maat 4 eindig die eerste viermaatfrase met 'n dalende heeltoon-toonleer in die regterhand (sien voorbeeld 290). Die gebruik van hierdie toonleer kom tradisioneel in *jazz* voor waar die kwint van die dominantvierklank verhoog word om in hierdie geval G7⁺⁵ te vorm (Aebersold 2000:14). Alhoewel dit lyk asof die kwint hier verlaag is (Db), is dit eintlik die verhoogde kwart van hierdie heeltoon-toonleer wat Norton enharmonies geskryf het. Norton het die verhoogde kwint wel ingesluit, maar ook enharmonies as Eb genoteer.

Voorbeeld 290: Norton, *A Whimsy* uit *Microstyles IV*, 4



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.1)

Die harmoniese beweging van maat 8 (voorbeeld 291) is D7(b9)-G7-C, en het 'n bekende klank wat meestal aan die einde van 'n frase voorkom. Hierdie motief maak van chromatiese beweging in dubbelnootsekste gebruik.

Voorbeeld 291: Norton, *A Whimsy* uit *Microstyles IV*, 7-8



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.1)

Norton se harmoniese uitbreiding van die eenvoudige harmoniese struktuur van hierdie musiek kan duidelik gesien word in die progressie van mate 11-12. Hier sou die eenvoudigste kadensiële beweging Ic-V⁷ kon wees.

Voorbeeld 292: Norton, *A Whimsy* uit *Microstyles IV*, 11-12



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.1)

Norton ontwyk egter die direkte beweging na die dominant en gebruik die volgende progressie: Ic-vi-II-V

6.2.8.4 Ritmiek

Ragtime word gesien as 'n styl wat as voorloper gedien het vir *stride* en is nie tradisioneel met 'n *swing feel* gespeel of genoteer nie (Stockton 2004:1). Die *ragtime* wat Norton hier as 'n 12/8 genoteer het, sluit dus wel 'n *swing feel* in en kan as 'n uitsondering op die reël gesien word.

Norton behou die gebruiklike *ragtime*-begeleiding in die linkerhand van 'n enkelbasnoot wat na akkoorde spring. Die feit dat hierdie begeleidingsfiguur deurentyd gehandhaaf word, stel 'n ritmiese en harmoniese basis daar wat die aandag meer op die melodiese materiaal laat fokus.

Die uitvoer van sestiendenote in hierdie *swing feel* (maat 12) is dieselfde as wanneer daar geen *swing feel* is nie (sien voorbeeld 292). Die *swing feel* het slegs op die agstenote betrekking. Alle ander nootwaardes bly onveranderd (Beale 1998:71).

Norton dui aksente op sommige van die swak polsslae aan (sien die C in maat 1) en hierdie gebruiklike aksentuering van *offbeats* moet met oorgawe uitgevoer word omdat dit die ritmiese stabiliteit van die begeleidingsmateriaal komplimenteer.

6.2.8.5 Pedaalgebruik

Die *staccato*-begeleidingsmateriaal in die linkerhand dui daarop dat geen pedaal gebruik moet word nie.

6.2.8.6 Improvisasie

Die *stride*-begeleiding (afgelei van *ragtime*) is ideale begeleidingsmateriaal, omdat dit harmonies en ritmies baie sterk ondersteuning vir die regterhand bied. Die koördinasie tussen die hande moet egter goed wees omdat die tegniese uitdaging van die spronge in die linkerhand die regterhand se improvisasie kan strem.

In hierdie styl is dit moontlik om dubbelnootmotiewe in die regterhand te gebruik:

Voorbeeld 293: Improvisasie 1 op *A Whimsy* uit *Microstyles IV*, 17-19



Soos dit blyk uit bogenoemde voorbeeld, kan die mineur en majeure tertse bo C om die beurt gebruik word om die *blues*-invloed te toon. Die harmoniese

skema gebruik opeenvolgende dominantvierklanke en die klem kan in die regterhand op die tertse en septiem van elke akkoord geplaas word om die harmoniese beweging te versterk.

By die kadenspunte, soos aan die einde, kan daar 'n alternatiewe melodie in die regterhand voorgestel word, wat in teenoorgestelde rigting met die linkerhand beweeg:

Voorbeeld 294: Improvisasie 2 op *A Whimsy* uit *Microstyles IV*, 32



6.2.9 IV-3 *Give It time* (*Walking bass/Blues*)

6.2.9.1 Styl

Norton het hierdie stuk in *swing feel* gekomponeer. Dit is saamgestelde vierslagmaat genoteer. Hy dui hierdie styl as *Walking bass/Blues* aan. Dit is egter nie 'n akkurate aanduiding van die styleienskappe wat in hierdie komposisie teenwoordig is nie. Dat dit wel 'n stuk met 'n *walking*-baslyn is, is waar, maar dit is nie streng in die *blues*-vormskema gekomponeer nie.

Die boë oor die baslyn hoef volgens die mening van die navorser ook nie letterlik opgeneem te word. Daar moet in gedagte gehou word dat die oorspronklike baslyn (soos gespeel sou word deur 'n kontrabas) nie *legato* gespeel word nie, maar *pizzicato*. Die klanknabootsing van hierdie baslyn moet iets van die oorspronklike klank weergee.

In hierdie styl waar die hande onafhanklik van mekaar speel, kan dieselfde uitgangspunt as in kontrapuntale musiek gehandhaaf word om sodoende seker te maak dat die balans nie te veel in die guns van die melodie neig nie (Combrink 2004:2).

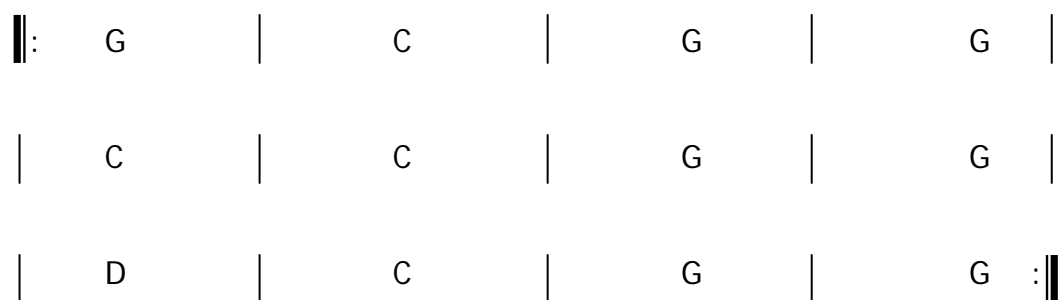
6.2.9.2 Vorm

Die stuk is twintig mate lank en kan in vyf viermaatfrases verdeel word.

6.2.9.3 Harmonie

Die term *blues* verwys as 'n musiekstyl na Afro-Amerikaanse volksmusiekstyl wat teen 1900 ontstaan het en 'n invloed op *jazz* en ander tipes populêre musiek in die V.S.A gehad het. *Blues* as 'n styl van musiek het betrekking op 'n spesifieke vormskema. Dit is twaalf mate lank en het die volgende akkoordprogressie: I (vier mate), IV (twee mate), I (twee mate), V (een maat), IV (een maat), I (twee mate).

'n Diagrammatiese voorstelling van die akkoorde in G majeure sal soos volg lyk:



Norton behou in *Give It Time* die struktuur van die *blues*-vorm slegs vir 7 mate, voordat hy afwyk. Die baslyn gebruik reeds in maat 2 chromatiese note om die trapsgewyse beweging van die baslyn so egalig moontlik te maak.

Voorbeeld 295: Norton, *Give It Time* uit *Microstyles IV*, 1-3



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.4)

Daar bestaan verskeie uitsonderings op die reël vir die harmonieë van 'n *blues* omdat daar verskeie variasies op die basiese harmoniese progressie bestaan. Norton maak reeds hiervan gebruik in mate 5-6 waar hy in plaas van C – C – G 'n meer gesofistikeerde harmoniese beweging gebruik: C–A7–D–G.

Voorbeeld 296: Norton, *Give It Time* uit *Microstyles IV*, 4-6



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.4)

In maat 8 gebruik Norton die dominant-harmonie om sodoende die melodie weer te herhaal, maar dan een oktaaf hoër. Die dominantharmonie in mate 7-8 word deur die linkerhand geïmpliseer met 'n fragment in 'n *swing feel*-agstenootritme.

Die herhaling van die laaste frase is baie algemeen in *jazz*- en populêre musiek omdat dit die gevoel van die einde antisipeer. Die laaste vier note van hierdie motief word as slot gebruik in 'n kadens waar die Bb in die melodie as die verlaagde tredsiesiem (Bb) van die D7-akkoord gesien kan word. Die *blues*-invloed van hierdie verlaagde tert (van die tonikadriekklank)

gee aan die stuk 'n slot wat eie is aan hierdie styl omdat die derde pols geantisipeer word.

Norton se gebruik van B en B \flat verdien aandag. In mate 1, 3, 9 en 11 kom daar 'n B in die regterhand voor en word telkens gedupliseer deur 'n B in die linkerhand. Wanneer daar egter 'n B \flat in die regterhand voorkom word dit nie verdubbel in die linkerhand nie. Daar verskyn elke keer 'n ander noot .

6.2.9.4 Ritmiek

Die melodie is deurgaans gesinkopeerd met vooruitnemings van die eerste pols wat telkens op die onderverdeling van die vierde pols gespeel word. Daar moet gelet word op hierdie note wat meestal beklemtoon is en kort gespeel word (sien die einde van maat 1,2,8,9 en 10). Die gesinkopeerde melodiese materiaal kontrasteer goed met die konstante ritmiese dryfkrag van die *walking bass*.

Norton maak in mate 12-14 van 'n *lick* gebruik wat herhaal, maar telkens op verskillende polse in die maat val. Hierdie ritmiese verskynsel sorg vir 'n klemverskuiwing binne die *lick*.

Voorbeeld 297: Norton, *Give It Time* uit *Microstyles IV*, 12-14



(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.4)

'n Presiese herhaling van die bogenoemde *hemiola* volg hierna in mate 16-18. Die herhaling van dieselfde kort motief in kombinasie met die ritmiese spanning wat die verplasing van aksente veroorsaak, sorg vir opwindende ritmiese energie in hierdie stuk.

6.2.9.5 Pedaalgebruik

Geen pedaal moet in hierdie stuk gebruik word nie. Die student se linkerhand beskik oor die vermoë om die *walking bass* meer of minder *detaché* te speel, na gelang van persoonlike smaak. Dit gee 'n bepaalde klankkleur aan die stuk indien hierdie artikulasie konsekwent gehou word. Hierdie subtiele onderskeid van hoe *legato* deur die linkerhand gespeel word, is slegs sonder die gebruik van pedaal hoorbaar.

6.2.9.6 Improvisasie

Die *walking bass*-begeleiding plaas die beginner-improviseerder onder baie druk omdat daar letterlik aan twee melodieë terselfdertyd gedink moet word. Dit is moeilik om die konsentrasie tussen twee hande te verdeel: die een hand speel wat in die partituur staan en die ander hand improviseer binne die grense van die bepaalde akkoorde in hierdie stuk. 'n Goeie manier om hierdie onafhanklikheid te stimuleer, is deur elke hand om die beurt een maat alleen te laat speel:

Voorbeeld 298: Improvisasie 1 op *Give It Time* uit *Microstyles IV*, 1-4



Hierna kan akkoorde in 'n herhalende ritmiese patroon in die regterhand gebruik word om die twee hande te integreer:

Voorbeeld 299: Improvisasie 2 op *Give It Time* uit *Microstyles IV*, 1-4



Toonlere en *arpeggio's* vorm 'n integrale deel van die uitbreiding van improvisatoriese moontlikhede. Daar moet gepoog word om fragmente uit toonlere en/of *arpeggio's* vir improvisasie te gebruik om sodoende meer as net die akkoordnote te speel. Vervolgens 'n voorbeeld van improvisasie waar 'n kombinasie van gefragmenteerde *arpeggio's* en toonlere gebruik word:

Voorbeeld 300: Improvisasie 3 op *Give It Time* uit *Microstyles IV*, 1-4



6.3 Wals

Jazz-walse gebruik dieselfde karaktereienskappe soos in *swing feel* uiteengesit, maar is drieslagmaat-komposisies. Hier word klem op die onderverdeling van die tweede pols gelê (Beale 1998:90). Die derde pols word ook gewoonlik beklemtoon. Dit vervul dieselfde funksie as die *backbeat*-beklemtoning in vierslagmaat. Hierdie kenmerke is nie net van toepassing op *Misty Day*, vanweë die tempo en spesifieke inhoud van die stuk nie, maar dien ook as agtergrondkennis oor hierdie styl.

In beide hierdie walse onder 6.3 bespreek, het Norton die konvensionele noteringsmetode binne 'n enkelvoudige drieslagmaat gebruik. Die

saamgestelde (9/8) ekwivalent is nie vir enige van die walse in *Microstyles* gebruik nie.

6.3.1 II-10 *Misty Day* (Wals)

6.3.1.1 Styl

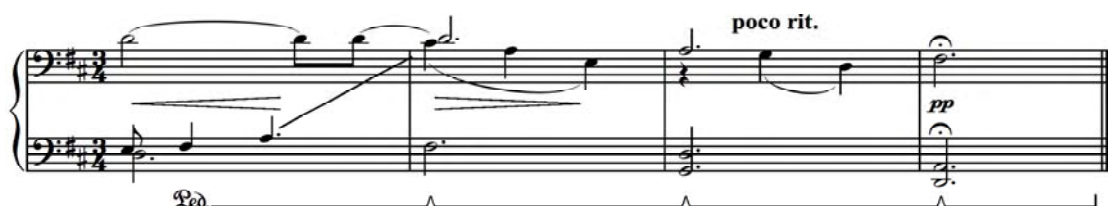
Die korrekte uitvoering van die *jazz-wals-styl*kenmerke in hierdie stuk hang van die student se vermoë af om die *swing feel* weer te gee. Die uitvoering van die note in hierdie wals is nie tegnies uitdagend nie, maar die subtile nuansering en aksentuering van sinkopasies is wel. Die rede hiervoor is Norton se ballade-aanduiding (*Gently*) en die melodiese kwaliteit van die musiek wat belangriker is as die ritmiek.

6.3.1.2 Vorm

Hierdie stuk is in twee seksies van 10 mate verdeel. Elke seksie bestaan uit twee frases van vier mate elk, waarby Norton nog twee ekstra mate voeg (mate 9-10). Norton gebruik dieselfde melodiese materiaal vir die viermaatfrase in mate 1-4 as in mate 11-14. Die samestelling van die mate vir die eerste tienmaatsin sien soos volg daarna uit: 4+4+2. In die tweede tienmaatsin verander Norton egter die volgorde na: 4+2+4.

In mate 17-20 kom die openingsmelodie in die linkerhand voor (wat later deur die regterhand oorgeneem word). Dit dien as 'n koda wat met 'n plagale kadens afsluit.

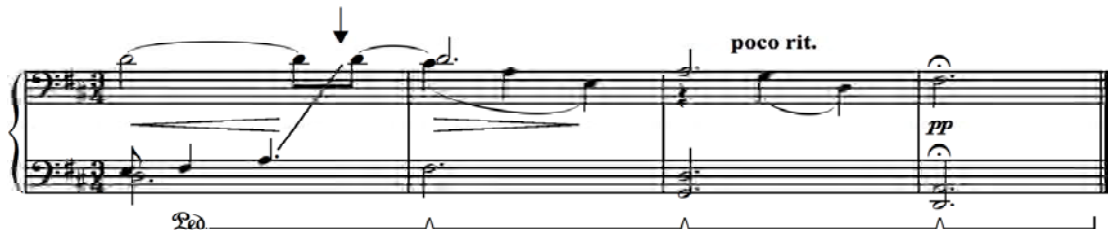
Voorbeeld 301: Norton, *Misty Day* uit *Microstyles II*, 17-20



(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.12)

In bogenoemde notevoorbeeld is daar 'n drukfout waar die melodie van die linkerhand deur die regterhand oorgeneem word. Hier volg 'n gekorrigeerde weergawe van die notevoorbeeld:

Voorbeeld 302: Norton, *Misty Day* uit *Microstyles II*, 17-20



The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into four measures. In the first measure, there is a correction arrow pointing from a note in the right hand to a note in the left hand. Above the first measure, there is a slur and an accent mark. Above the second measure, there is a slur and an accent mark. Above the third measure, there is a slur and the marking 'poco rit.'. Above the fourth measure, there is a slur and the marking 'pp'.

(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.12)

6.3.1.3 Harmonie

Norton gebruik 'n ongewone plaasvervangingsakkoord in die harmoniese progressie in mate 8-10. Hier beweeg die harmonie van die submediant (B mineur in tweede omkering - maat 8) na die dominant (A majeur - maat 10). Norton beweeg egter in plaas van na die supertonika in maat 9, na B \flat majeur. Die chromatiese daling van hierdie harmoniese beweging sorg vir 'n egalige benadering na die dominant: B-B \flat -A.

Voorbeeld 303: Norton, *Misty Day* uit *Microstyles II*, 8-10



The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into three measures. In the first measure, there is a dynamic marking 'mf'. In the second measure, there is a dynamic marking 'dim.'. The score shows a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.12)

6.3.1.4 Ritmiek

Hierdie *jazz-wals* maak staat op 'n baie goeie sin vir antisipasie en *swing feel*. Wat dit moeilik maak, is die feit dat die begeleiding so staties is. Daar is dus geen begeleiding wat die *jazz-wals* se *groove* suggereer nie. Die student kan

sy/haar begrip van hierdie ritmiese aspek van die *jazz*-wals slegs toon deur die tydsberekening waarmee die melodie uitgevoer word.

Die openingsmelodie se ritme kan hoofbrekens veroorsaak omdat Norton die genoteerde antisipering (agstenoot na kwartnoot) met die volgende *swing feel*-aanduiding kombineer.



Wat aan die begin van die stuk ritmies verlang word, is die omgekeerde ritme van die agstenoot en kwartnoot onder die triool-aanduiding. Die resultaat is dus 'n ietwat verlengde openingsnoot. Indien daar met die korrekte *swing feel* gespeel word, sal die hoë D aan die einde van maat 1 korter wees en later in die maat gespeel word as wanneer dit nie met *swing feel* gespeel word nie. Vergelyk die verskil in die ritme as dit met eweredige agstes gespeel word en daarna met *swing feel* gespeel word.

Voorbeeld 304: Norton, *Misty Day* uit *Microstyles II*, 1-4

(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.12)

Dieselfde gesinkopeerde ritmiese idee word gebruik om die eerste frase voort te sit. Vanaf maat 9 gebruik hy slegs twee note van die openingsmotief en wel in 'n dalende beweging. Dit sluit die eerste musikale volsin af in maat 10.

6.3.1.5 Pedaalgebruik

Norton dui deurgaans een pedaal per maat aan, behalwe in maat 12 waar hy die pedaal op elke kwartnoot laat wissel. In hierdie dromerige klankbeeld ly

die melodiese helderheid nie daaronder nie. Daar moet egter nog steeds seker gemaak word dat die *legato* verkry word deur vinger-*legato*.

6.3.1.6 Improvisasie

Hierdie wals se begeleiding leen homself nie heeltemal om as basis vir improvisasie gebruik te word nie, omdat dit nie duidelike harmonieë suggereer nie. As daar in gedagte gehou word dat die student die stuk reeds ken, stel dit die geïmpliseerde harmoniese struktuur tot die beskikking van die student, en moet hy/sy (net soos Norton) die belangrikste akkoordnote in die regterhand gebruik om sodoende die akkoorde duidelik aan die luisteraar te maak.

Die grootste nadeel van hierdie soort yl begeleidingsmateriaal, wat ritmies ook staties is, is die ontmoedigende effek wat dit op die student se aanvanklike improvisasie-pogings sal hê. Tensy die student 'n beweeglike melodie in die regterhand improviseer wat ritmies, sowel as harmonies die musiek aandryf, sal die improvisasie harmonies te yl klink.

Daar moet in hierdie improvisasie gepoog word om soveel moontlik *arpeggio*-figure te gebruik. Hierdie voorbeeld gebruik triole om die *swing feel* met *arpeggio*-fragmente te kombineer:

Voorbeeld 305: Improvisasie 1 op *Misty Day* uit *Microstyles II*, 1-4



Norton stel die gebruik van pedaal in die oorspronklike voor, maar in 'n improvisasie soos bogenoemde voorbeeld kan die aanwending van pedaal aangepas word om by die spoed van die melodiese materiaal te pas. Die ritmiese energie van 'n melodie word verminder sodra pedaal bygevoeg word

omdat die perkussiewe impak van elke noot verminder word indien daar pedaal gebruik word. Die diskresie van die improviseerder bepaal of die dromerige effek ook in die improvisasie behoue moet bly of slegs in Norton se komposisie moet figureer.

Wanneer 'n linkerhandbegeleiding ritmies te staties is, kan die improviseerder self besluit om die note/akkoorde in dieselfde maat te herhaal om sodoende die *groove* aan te help. Hier volg 'n voorbeeld van hierdie effek, soos toegepas in mate 4-8:

Voorbeeld 306: Improvisasie 2 op *Misty Day* uit *Microstyles II*, 5-8



Wanneer stylkonsepte tydens 'n improvisasie binne rekening gehou word, kan klein veranderinge (soos in voorbeeld 306) aangemoedig word.

6.3.2 III-11 *Orchid Garden* (Jazz-wals)

6.3.2.1 Styl

Dit is een van die mees atmosferiese stukke uit *Microstyles*. Norton slaag daarin om die rustige atmosfeer van hierdie stuk met die gesinkopeerde ritme van 'n jazz-wals te kombineer. Norton dui 'n tempo aan wat bydra tot 'n rustige atmosfeer en gebruik dinamiese aanduidings wat slegs die sagter toonvlakke benut, met een uitsondering in maat 13.

6.3.2.2 Vorm

Hierdie stuk begin met twee viermaatfrases (mate 1-8). Die openingsmateriaal (mate 1-4) kom drie keer in hierdie stuk voor. Norton skryf twee fragmente van twee mate elk (mate 9-10 en mate 11-12) as skakel na 'n viermaatfrase (wat op 'n A mineurakkoord begin) wat in maat 13 begin. Die triool-motief in hierdie frase kontrasteer met die res van die stuk.

Norton herhaal die openingsmateriaal een oktaaf laer in mate 17-20. Vanaf mate 17-24 kan die konstruksie weer as twee viermaatfrases waargeneem word. Vanaf maat 25 kom die laaste viermaatfrase voor, waarin Norton weereens terugverwys na die openingsmateriaal.

6.3.2.3 Harmonie

Norton se harmoniese gebruik is ryk deurdat hy akkoordvreemde note byvoeg asook akkoorde uitbrei tot vyf- en sesklanke. In die openingsakkoord voeg hy 'n majeur sekst by (wat dieselfde harmoniese funksie as 'n majeur septiem vervul (Levine 1989:33)). Die verryking of uitbereiding van 'n majeure drieklank deur middel van 'n sekst of majeure septiem bereik dieselfde harmoniese doel – dit verskil natuurlik in kwaliteit. Die toevoeging van 'n mineurseptiem, oftewel dominantseptiem verander die funksie van die akkoord.

In maat 11 maak Norton 'n modulasie wat soos 'n tussendominant kon funksioneer en na die dominant (C majeur) lei, maar in stede hiervan beweeg hy na die dominantvierklank op E, wat na 'n modulasie na die mediant (A mineur) lei.

Voorbeeld 307: Norton, *Orchid Garden* uit *Microstyles III*, 11-14



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.11)

Die modulاسie na A mineur in maat 13 is egter van korte duur aangesien die musiek terugkeer na die dominant van F majeur in maat 16. Norton berei die dominant in maat 15 voor met die seweklank op G mineur.

Voorbeeld 308: Norton, *Orchid Garden* uit *Microstyles III*, 15-16



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.11)

6.3.2.4 Melodie

Vir die eerste twaalf mate bou Norton die melodie op die ritme van die openingsmotief (sien mate 1-4 in voorbeeld 309). 'n Nuwe motief in triole verskyn die eerste keer in maat 13.

Voorbeeld 309: Norton, *Orchid Garden* uit *Microstyles III*, 1-4



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.11)

In maat 17 is die *swing feel* en die melodie vir die eerste keer in die linkerhand. Die pianis moet hier sorg dat die melodie duidelik hoorbaar is en die regterhand lig speel om goeie balans te verseker. Die navorser stel voor

dat dieselfde duidelike oplossings van teruggehoue note (soos onder andere in maat 8) hier in die melodie van toepassing is.

Voorbeeld 310: Norton, *Orchid Garden* uit *Microstyles III*, 17-20



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.11)

In maat 21 neem die regterhand weer die melodie in sy oorspronklike ligging oor, maar word die momentum tot 'n stilstand gebring in maat 23. Norton vergroot die ritme van die motief in die regterhand mate 23-24.

Voorbeeld 311: Norton, *Orchid Garden* uit *Microstyles III*, 23-28

(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.11)

Die musiek skep die indruk van 'n einde in maat 25, maar dan keer die tema van die opening weer terug in die altstem.

Soos gewoonlik die gebruik is in baie stukke uit *Microstyles*, laat Norton die openingsmelodie aan die einde een oktaaf hoër speel, maar hierdie is 'n uitsondering (maat 17). Norton laat die melodie in die linkerhand voorkom (een oktaaf laer as aan die begin) en gee aan die regterhand akkoorde in kwartnoot-polsering om die ritmiese en harmoniese momentum aan te dryf.

6.3.2.5 Ritmiek

Anders as in *Misty Day*, word die wals-*groove* ondersteun deur 'n linkerhandparty wat die tweede pols aksentueer. In *Misty Day* was die linkerhand meer staties – hier word nou 'n akkoord op die tweede pols in die meeste mate van die linkerhand geplaas. Die spronge in die linkerhand wat telkens van 'n basnoot na 'n dubbelgreep beweeg, herinner aan *stride*-styl.

Die melodiese materiaal moet met *swing feel* gespeel word en dit word deur

 aan die begin van die stuk aangedui.

Soos voorheen in hierdie studie genoem is, moet sinkopering of antisipasies telkens met 'n aksent uitgevoer word om die ritmiese dryfkrag daarvan uit te lig. In 'n meer melancholiese stuk soos *Orchid Garden* is hierdie reël steeds geldig, selfs al het Norton dit nie aangedui nie. Die mate van aksentuering sal hier aansienlik minder wees as in vinniger of meer ritmiese komposisies.

6.3.2.6 Pedaalgebruik

Alhoewel Norton *con ped.* aandui, moet daar steeds gewaak word in gevalle soos aan die einde van maat 4 waar die tenoorstem van 'n majeur noot chromaties na 'n mineurnoot beweeg. Hier moet die pedaal op die derde pols gewissel word, selfs al is dit nie so gespesifiseer nie.

Voorbeeld 312: Norton, *Orchid Garden* uit *Microstyles III*, 3-4



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.11)

Daar kan op die eerste twee polsslae van van maat 8 pedaal bygevoeg word om die teruggehoue kwart wat oplos, skoon te laat wissel (sien voorbeeld 313). Norton dui egter ander vingersettings aan wat *legato* met behulp van die pedaal aanmoedig. Selfs al het 'n komponis die gebruik van pedaal aangedui, is die navorser van mening dat daar deurgaans in sulke gevalle op vinger-*legato* staatgemaak moet word, eerder as op die effek van aaneenlopende klank, danksy die gebruik van pedaal.

Voorbeeld 313: Norton, *Orchid Garden* uit *Microstyles III*, 6-8



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.11)

6.3.2.7 Improvisasie

Hier is 'n baie goeie voorbeeld van die tipe veranderinge wat 'n improviseerder noodgedwonge tydens 'n improvisasie moet maak. Die hele stuk leen hom tot improvisasie omdat die linkerhandparty geskik is daarvoor: dit het 'n basiese ritme wat die *groove* sal vasstel, maar bied ook 'n duidelike harmoniese raamwerk.

In mate 17-20 het Norton egter die melodie in die linkerhand geplaas teenoor akkoorde in die regterhand (sien voorbeeld 310). Hier het die improviseerder een van twee opsies:

- a) die begeleiding kan in die regterhand bly (met ander woorde dieselfde as Norton se geskrewe akkoorde vir hierdie vier mate) met die linkerhand wat 'n nuwe melodie improviseer, of as alternatief,

b) die begeleidingsfiguur van die eerste vier mate kan hier gebruik word in die linkerhand. Die eerste vier mate word soos aan die begin as 'n basis vir die improvisasie gebruik omdat die geïmpliseerde harmonieë ooreenstem.

Met die improvisasie is dit moontlik om dieselfde liriese karakter van die oorspronklike komposisie te behou. Die herhaling van dieselfde ritmiese patroon om 'n sekvens te vorm, kan met tertse gekombineer word, wat die harmonie verryk:

Voorbeeld 314: Improvisasie 1 op *Orchid Garden* uit *Microstyles III*, 1-4



Die register waarin daar aan die einde geïmproviseer word, hoef nie ooreen te stem met Norton se gekose register in die oorspronklike komposisie nie. Die *swing feel* moet ook deurgaans hier in die *ritardando* behou word:

Voorbeeld 315: Improvisasie 2 op *Orchid Garden* uit *Microstyles III*, 25-28



Tydens die improvisasie op mate 13-16 kan die improviseerder die triool-motief van die oorspronklike met sy/haar eie materiaal vervang. Dit is moontlik om in plaas van die ritmiese vitaliteit van die triool-motief 'n veel

eenvoudiger melodie te improviseer. Die harmoniese raamwerk vir hierdie mate moet egter steeds dieselfde as in die oorspronklike komposisie bly.

Voorbeeld 316: Improvisasie 3 op *Orchid Garden* uit *Microstyles III*, 13-16



The image shows a musical score for improvisation 3 on 'Orchid Garden' from 'Microstyles III', measures 13-16. The score is written in 3/4 time and consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The accompaniment starts with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The first measure is labeled with the chord Am7. The second measure has a quarter rest in the melody and a quarter note G#4 in the accompaniment, labeled with the chord F#mi7(b5). The third measure has a quarter note G#4 in the melody and a quarter note G2 in the accompaniment, labeled with the chord Gmi11. The fourth measure has a quarter note G#4 in the melody and a quarter note C4 in the accompaniment, labeled with the chord C11. The melody is tied across the second, third, and fourth measures.

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 voortstuwung 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	<i>Latin nights</i>	(<i>Bossa nova</i>)
II-8	<i>Attention Seeker</i>	(<i>Rock</i>)
III-3	<i>Habanera</i>	(<i>Habanera-styl</i>)
III-10	<i>Clock Rock</i>	(<i>Boogiel Rock 'n' Roll</i>)
III-11	<i>Orchid Garden</i>	(<i>Jazz-wals</i>)
IV-2	<i>Beguine</i>	(<i>Beguine</i>)
IV-4	<i>Cha Cha</i>	(<i>Cha cha cha</i>)
IV-6	<i>Rocking Turkey</i>	(<i>Half time rock</i>)
IV-9	<i>Piano Exchange Rag</i>	(<i>Ragtime 4/4</i>)
IV-10	<i>Hebridean Song</i>	(<i>Stadige wals</i>)
IV-12	<i>A Chromatic Outing</i>	(<i>Chromatics</i>)

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	<i>Fax Blues</i>	(<i>Ostinato</i>)
I-11	<i>Hideaway</i>	(<i>Rumba</i>)
II-1	<i>Foot Tapper</i>	(<i>Disco</i>)
II-5	<i>Metal Merchant</i>	(<i>Heavy metal</i>)
II-11	<i>Plus Fives</i>	(<i>5/4 Jazz</i>)
III-12	<i>Last Tango</i>	(<i>Tango</i>)

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	<i>In the Bag</i>	(Glen Miller-styl)
I-2	<i>Cheeky</i>	(<i>Rock 'n' Roll</i> -styl)
I-9	<i>Heavy Work</i>	(<i>Mancini stomp</i>)
I-12	<i>Short and Sweet</i>	(<i>Boogie</i>)
II-4	<i>Galloping</i>	(<i>Rock 'n' Roll</i> -styl)
III-4	<i>Hard Rock Blues</i>	(<i>Rock 'n' Roll 8 beat</i>)
III-6	<i>Chinese Walk</i>	(Oosterse styl)
IV-3	<i>Give It Time</i>	(<i>Walking Bass/Blues</i>)

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	<i>Down South</i>	(<i>Rock ballad</i>)
II-6	<i>Rhapsody</i>	(Romantiese klavierstyl)
III-5	<i>Misty-Eyed</i>	(<i>Country ballad</i> -styl)
IV-5	<i>Island Song</i>	(<i>Jazz-wals</i>)

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	<i>Omnibus</i>	(<i>Swing</i>)
II-9	<i>Skipping Rope</i>	(<i>Gospel</i>)
II-10	<i>Misty Day</i>	(Wals)
III-1	<i>Sunny Side Up</i>	(<i>Swing</i>)
III- 8	<i>Moving Along</i>	(<i>Walking bass</i>)

7.4.6 Moeiliker improvisasies

Hierdie improvisasies stel groter vereistes aan die improviseerder omdat moeiliker ritmiese en harmoniese konsepte in die oorspronklike komposisie gebruik word.

II-2	<i>Giveaway</i>	(<i>Tango</i>)
II-3	<i>A Spy Story</i>	(<i>Funky rock</i>)
III-2	<i>On the Run</i>	(<i>Rhythm and blues</i>)
III-7	<i>In the Sun</i>	(<i>Bossa nova</i>)
III-9	<i>Feeling Lazy</i>	(<i>Rock ballad</i>)
IV-1	<i>A Whimsy</i>	(<i>Ragtime 12/8</i>)
IV-8	<i>Without a care</i>	(<i>Swing</i>)

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	<i>Martinet</i>	<i>(Heavy rock)</i>
I-10	<i>On the Line</i>	<i>(Half time rock)</i>
II-7	<i>A Charmer</i>	<i>(Rumba)</i>
II-12	<i>Bubble Gum</i>	<i>(Reggae)</i>
IV-7	<i>Five to Eleven</i>	<i>(5/4 en 11/8)</i>
IV-11	<i>Slinky</i>	<i>(Reggae)</i>

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 bladlesvermoë 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 B \flat 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

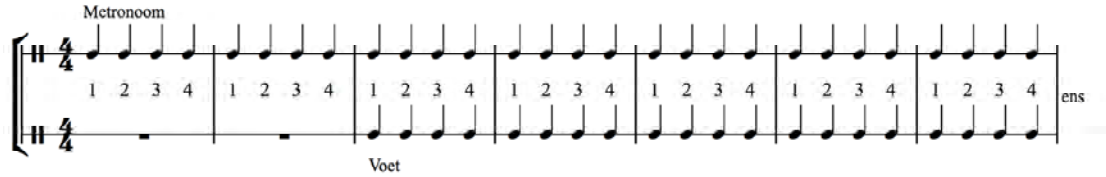
Die eerste voorgestelde oefening, wat die realisering van die notebeeld met behulp van die metronoom inkorporeer, kan soos volg benader word:

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

♩ = 96-126

Metronoom



Voet

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

Linkerhand



Voet

7

LH

Voet

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 blokakkorde 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 liever 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 gesongte 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 gespasiëerde 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 auditiewe (die hoor van die gesongte 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 daarvoor 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

Moderato ♩ = 100



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

Moderato ♩ = 100



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

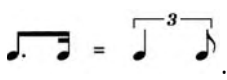
Moderato ♩ = 100



The musical score consists of three systems of piano music. Each system has a treble and bass clef. The first system shows a 'Student' part in the treble and an 'Onderwyser' part in the bass. The second system shows an 'Onderwyser' part in the treble and a 'Student' part in the bass. The third system shows a 'Student' part in the treble and an 'Onderwyser' part in the bass, with a 'ff' dynamic marking for the 'Onderwyser' part.

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

Swing ♩ = 100



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

Swing ♩ = 110

Dieselfde oefening kan daarna gebruik word, maar die student moet nou telkens 'n viermaatfrase voltooi:

Voorbeeld 328: Fraseskepping: Oefening 2

Swing ♩ = 110



7.7.4 Akkoordspel

Om met blokkakoorde 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

Con Moto ♩ = 120

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

Con Moto ♩ = 120



Die improviseerder leer hier om die kwint of tertse van 'n akkoord 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

Ballade ♩ = 55



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. Al twee 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 majeure drieklank 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 majeure septiemakkoorde, in plaas van majeure drieklanke. Die gebruik van 'n dominante sesklank in die laaste maat word deur middel van *slash*-notasie as G/A genoteer. Let daarop dat dit die G majeure 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.

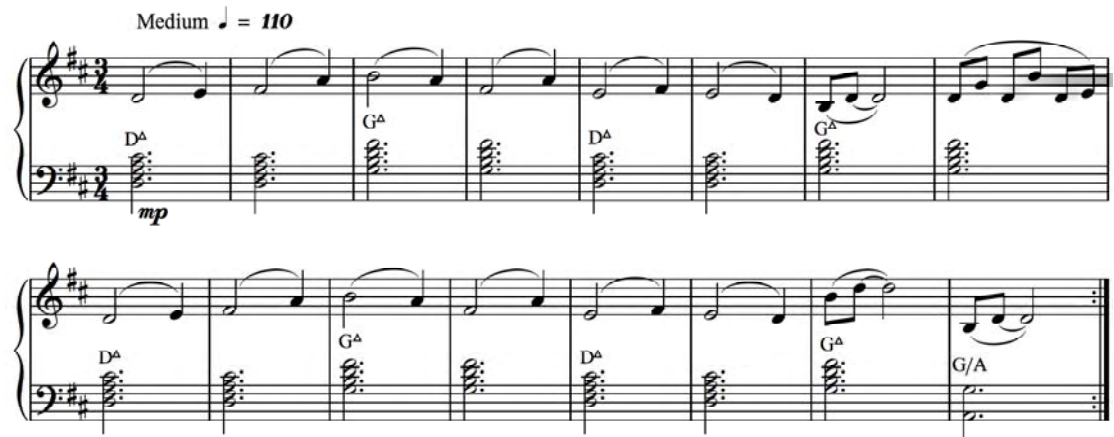
Voorbeeld 332: Begeleidingsfigure: Akkoordspeloefening 1a

Medium ♩ = 110



Voorbeeld 333: Begeleidingsfigure: Akkoordspeloefening 1b

Medium ♩ = 110



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

Medium ♩ = 110



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

Andante ♩ = 110



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)

Andante ♩ = 110



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 B \flat majeur skuif. Hierdie skuif kan vergemaklik word deur B \flat 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: Begeleidingsfiguur: Akkoordspeloefening 3

Andante ♩ = 110



The musical score for Example 337 is written in 3/4 time and F major. It consists of two systems of four measures each. The first system has chords F Δ , B \flat Δ , and C7. The second system has chords F Δ , B \flat Δ , and B \flat /C. The tempo is marked Andante with a quarter note equal to 110 beats per minute. The dynamics are marked mp.

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 blokkakoorde in die regterhand gebruik, saam met die desiembegeleiding in die linkerhand.

Voorbeeld 338: Begeleidingsfigure: Desiemoefening 1

Ballad ♩ = 100 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 blokakkorde met die regterhand, saam met die gegewe linkerhandbegeleiding, om elke akkoordsimbool te realiseer.
4. Speel blokkakoarde 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 blokkakoorde in die regterhand (stap 3) soos volg lyk:

Voorbeeld 339: Akkoordrealisering (Stap 3)



The musical notation shows a sequence of seven measures in 4/4 time, G major. The right hand plays block chords, and the left hand plays a rhythmic accompaniment. The chords are labeled as Gm7, Cm7, Gm7, Cm7, D7, and Gm7.



The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. Each system includes a treble and bass clef staff. The first system shows chords: Cm7, D7, Gm9, Cm7, D7, Gm7, and Cm9. The second system shows: Gm7, Gm7, Cm7, D7, Gm7, and Cm7. The third system shows: Dsus4, Cm7, D7, Gm7, and C/D. The fourth system shows: Gm7, C/D, Gm7, C/D, Gm7, C/D, Gm7, and Gm7(Δ).

(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.2)

In mate 25-27 klink die C/D-akkoord op die laaste 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 blokkakoorde 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)

Beguine

Christopher Norton

Rhythmically ♩ = c.104





First system of musical notation, featuring piano (*f*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics.

Second system of musical notation, featuring piano (*p*) and mezzo-piano (*mp*) dynamics.

IMPROVISASIE BEGIN

Third system of musical notation, starting with a box labeled "IMPROVISASIE BEGIN". The system includes chords: Gm7, Cm7, Gm7, Cm7, D7, Gm7.

Fourth system of musical notation, listing chords: Cm7, D7, Gm9, Cm7, D7, Gm7, Cm9.

Fifth system of musical notation, listing chords: Gm9, Gm7, Cm7, D7, Gm7.

Sixth system of musical notation, listing chords: Cm7, Dsus4, Cm7, D7, Gm7, C/D, Gm7, C/D, Gm7, C/D.

IMPROVISASIE EINDIG

Seventh system of musical notation, starting with a box labeled "IMPROVISASIE EINDIG". The system includes chords: Gm7, C/D, Gm7, Gm7(A), and *con Ped.*



The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first system starts with a treble staff containing a series of chords and a bass staff with a simple bass line. The second system features more complex textures with some chords marked *mp* and *f*. The third system continues with intricate chordal patterns. The fourth system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords, marked *mf*. The fifth system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords, marked *f* and *mf*. The sixth system concludes with a treble staff featuring a melodic line and a bass staff with chords, marked *p* and *mp*.

(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* beweeg 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 akkoord oefeninge 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)



The musical score consists of six systems of piano accompaniment in G minor, 4/4 time. The right hand features a continuous eighth-note arpeggiated line. The left hand provides harmonic support with various chords and textures.

- System 1:** Chords: Gm⁷, Cm⁷, Gm⁷, Cm⁷.
- System 2:** Chords: D⁷, Gm⁷, Cm⁷, D⁷, Gm⁹.
- System 3:** Chords: Cm⁷, D⁷ (marked *sim.*), Gm⁷, Cm⁹, Gm⁹.
- System 4:** Chords: Gm⁷, Cm⁷, D⁷, Gm⁷.
- System 5:** Chords: Cm⁷, Dsus⁴, Cm⁷, D⁷.
- System 6:** Chords: Gm⁷, C/D, Gm⁷, C/D, Gm⁷, C/D, Gm⁷, C/D, Gm⁷, Gm⁷(⁶).

(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)



The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G minor (three flats). The bass line features a consistent rhythmic motif of quarter notes, while the treble line features a consistent rhythmic motif of eighth notes. Chord changes are indicated by letters above the bass staff: Gm7, Cm7, D7, Gm9, Dsus4, and C/D.

(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 sekvens 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)



The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of four measures. The second system consists of eight measures. Chords are indicated below the bass line, and notes are written in the treble and bass staves.

(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)



The musical score consists of six systems of piano accompaniment. Each system contains a treble and bass clef staff. The chords and melodic lines are as follows:

- System 1:** Treble: Gm7, Cm7, Gm7, Cm7, D7. Bass: Gm7, Cm7, Gm7, Cm7, D7.
- System 2:** Treble: Gm7, Cm7, D7, Gm9, Cm7, D7. Bass: Gm7, Cm7, D7, Gm9, Cm7, D7.
- System 3:** Treble: Gm7, Cm9, Gm9, Gm7, Cm7, D7. Bass: Gm7, Cm9, Gm9, Gm7, Cm7, D7.
- System 4:** Treble: Gm7, Cm7, Dsus4. Bass: Gm7, Cm7, Dsus4.
- System 5:** Treble: Cm7, D7, Gm7, C/D. Bass: Cm7, D7, Gm7, C/D.
- System 6:** Treble: Gm7, C/D, Gm7, C/D, Gm7, C/D, Gm7, Gm7(Δ). Bass: Gm7, C/D, Gm7, C/D, Gm7, C/D, Gm7, Gm7(Δ).

(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)

The musical score consists of six systems of piano accompaniment. Each system contains a treble and bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The chord progressions are as follows:

- System 1: Gm7, Cm7, Gm7, Cm7, D7
- System 2: Gm7, Cm7, D7, Gm9, Cm7, D7
- System 3: Gm7, Cm9, Gm9, Gm7, Cm7, D7
- System 4: Gm7, Cm7, Dsus4
- System 5: Cm7, D7, Gm7, C/D
- System 6: Gm7, C/D, Gm7, C/D, Gm7, C/D, Gm7, Gm7(A)

(Uit: C. Norton, *Microstyles IV*, p.2-3)

Die karakter van hierdie melodiese improvisasie kan óf melancholies- lirie 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)

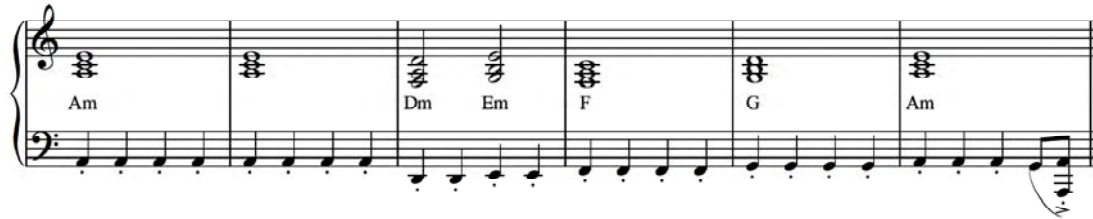


The musical score consists of three systems of piano accompaniment in 4/4 time. Each system shows the right-hand part (treble clef) with chords and the left-hand part (bass clef) with a bass line. The chords are indicated by letters below the notes.

System 1:
 Right hand: Am, Dm Em, Am G E/G# Am, Dm Em
 Left hand: [Bass line]

System 2:
 Right hand: Am, F G, Am, F G, Am, F G, Em
 Left hand: [Bass line]

System 3:
 Right hand: G E/G# Am, G E/G# Am, Dm Em, Am G E/G#
 Left hand: [Bass line]

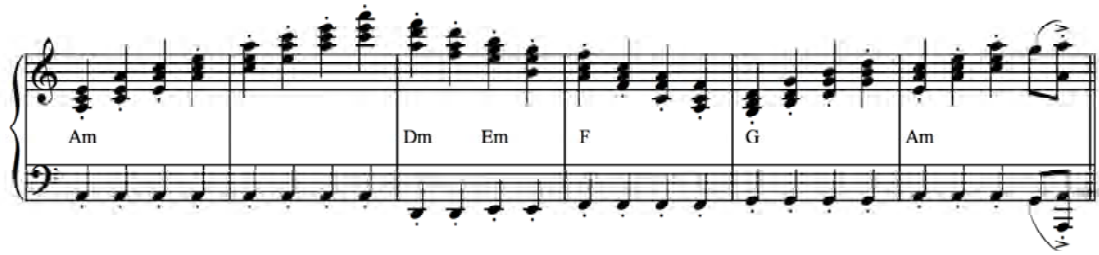


(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.1)

Die einde van elke oefening kan dieselfde tweenoetmotief (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 halfnoot 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, tert en kwint in die *arpeggio*'s en gebroke akkoorde gebruik word.

Voorbeeld 353: Realisering van *arpeggio*'s en gebroke akkoorde (Stap 5)





The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter notes. Chords are indicated below the bass staff: Am in the first measure, Dm in the second, and Em in the third. The second system also consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff contains the bass line with chords F, G, and Am indicated below it.

(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, tertse en kwint gebruik om die akkoord te impliseer.

Voorbeeld 354: Toonleerrealisering (Stap 6)

The first system of music is in 4/4 time and consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff has a bass line with quarter notes. Chords are indicated below the bass staff: Am in the first measure, Dm in the second, Em in the third, Am in the fourth, G in the fifth, and E/G# in the sixth. The second system also consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff contains the bass line with chords Dm, Em, Am, F, G, and Am indicated below it. The third system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff contains the bass line with chords F, G, Am, F, G, Em, and G E/G# indicated below it.



The first system of music consists of five measures. The chords are: Am, G E/G#, Am, Dm Em, and Am G E/G#. The second system consists of five measures with chords: Am, Dm Em, F, G, and Am. The melodic line in the right hand is a continuous eighth-note pattern.

(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)

The first system has five measures with chords: Am, Dm Em, Am G E/G# Am. The second system has five measures with chords: Dm Em, Am, F G, Am. The third system has five measures with chords: F G, Am, F G, Em, G E/G#. The melodic line in the right hand is a continuous eighth-note pattern.



The first system of music consists of five measures. The chords are Am, G E/G#, Am, Dm Em, and Am G E/G#. The second system consists of five measures with chords Am, Dm Em, F, G, and Am. The melodic line in the right hand is a sequence of eighth notes, and the bass line in the left hand is a simple eighth-note accompaniment.

(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)

The first system of music consists of five measures with chords Am, Dm Em, Am G E/G#, and Am. The second system consists of five measures with chords Dm Em, Am, F G, Am, F G, and Am. The third system consists of four measures with chords F G, Em, G E/G#, and Am. The melodic line in the right hand is a sequence of eighth notes, and the bass line in the left hand is a simple eighth-note accompaniment.



First system of a piano score. The right hand plays chords and rests, while the left hand plays a steady eighth-note bass line. Chords are: G, E/G#, Am, Dm, Em, Am, G, E/G#.

Second system of a piano score. The right hand plays chords and rests, while the left hand plays a steady eighth-note bass line. Chords are: Am, Dm, Em, F, G, Am.

(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)

First system of a piano score for Example 357. The right hand plays chords and rests, while the left hand plays a steady eighth-note bass line. Chords are: Am, Dm, Em, Am, G, E/G#, Am.

Second system of a piano score for Example 357. The right hand plays chords and rests, while the left hand plays a steady eighth-note bass line. Chords are: Dm, Em, Am, F, G, Am, F, G, Am.

Third system of a piano score for Example 357. The right hand plays chords and rests, while the left hand plays a steady eighth-note bass line. Chords are: F, G, Em, G, E/G#, Am.



First system of a piano score. The right hand plays chords and a melodic line. The left hand plays a bass line. Chords are labeled: G E/G#, Am, Dm Em, Am G E/G#.

Second system of a piano score. The right hand plays chords and a melodic line. The left hand plays a bass line. Chords are labeled: Am, Dm Em, F, G, Am.

(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.1)

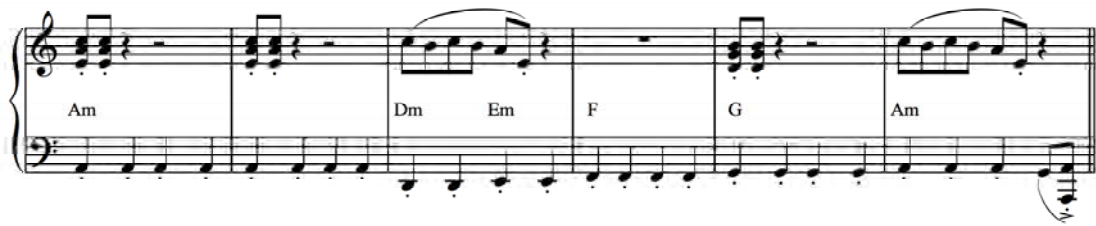
In die vorige oefening kan een motief telkens op dieselfde toonhoogte herhaal word (soos hier die geval), of die student kan dit op verskillende trappe van die toonleer begin ter wille van variasie.

Voorbeeld 358: Viermaatfrases (Stap 10)

First system of a piano score for Example 358. The right hand plays chords and a melodic line. The left hand plays a bass line. Chords are labeled: Am, Dm Em, Am GE/G#, Am, Dm Em.

Second system of a piano score for Example 358. The right hand plays chords and a melodic line. The left hand plays a bass line. Chords are labeled: Am, F G, Am, F G, Am, F G, Em.

Third system of a piano score for Example 358. The right hand plays chords and a melodic line. The left hand plays a bass line. Chords are labeled: G E/G#, Am, G E/G#, Am, Dm Em, Am G E/G#.



A musical score in 4/4 time, consisting of two staves (treble and bass clef). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The chord progression is: Am, Dm Em, F, G, Am.

(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.1)

Voorbeeld 359: Kontrasterende viermaatfrases (Stap 11)



A musical score in 4/4 time, consisting of four systems of two staves (treble and bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The chord progression across the systems is: Am, Dm Em, Am GE/G# Am, Dm Em, Am, F G, Am, F G, Am, F G, Em, G E/G# Am, G E/G# Am, Dm Em, Am G E/G#, Am, Dm Em, F, G, Am.

(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 gebruikelike 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)



The musical score consists of four systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The bass line is a steady eighth-note pattern. The treble staff shows chords and melodic lines. Chord symbols C, F, and G are indicated above the treble staff. The piece ends with a double bar line, a fermata, and a forte (ff) dynamic marking.

(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)



The musical score for Example 363 consists of four systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. The treble line contains chords, with some notes beamed together. Chord symbols C7 and F7 are placed below the bass line. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4. The piece concludes with a double bar line, a fermata, and a forte (ff) dynamic marking.

(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.2)

Indien die student vertrouwd 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 akorde (Stap 5)



The musical score for Example 364 consists of two systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. The treble line contains broken chords, with notes beamed together. Chord symbols C7 and F7 are placed below the bass line. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4.



(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 tert) 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)





Musical score for Example 370, first system. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. The treble line has chords and melodic fragments. Chords are labeled C7, G7, F7, and C7. The piece ends with a forte (ff) dynamic and an 8-measure rest.

(Uit: C. Norton, *Microstyles I*, p.2)

Voorbeeld 370: Kontrasterende viermaatfrases (Stap 11)



Musical score for Example 370, full piece. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. The treble line has chords and melodic fragments. Chords are labeled C7, F7, G7, and F7. The piece ends with a forte (ff) dynamic and an 8-measure rest.

(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)



The musical score consists of five systems of piano accompaniment. Each system features a treble and bass clef with a 4/4 time signature. The chords and arpeggios are as follows:

- System 1: Treble clef has arpeggiated chords. Bass clef has chords: C, G/B, Am, Am/G, F, C²/E, G⁷sus⁴, G⁷, C.
- System 2: Treble clef has arpeggiated chords. Bass clef has chords: C⁷, F^A, Em⁷, Am, Am/G, F, E^b2, G⁷sus⁴/D, G⁷/D.
- System 3: Treble clef has arpeggiated chords. Bass clef has chords: C², C, F, C/E, B^b/D, A/C[#], Dm⁷.
- System 4: Treble clef has arpeggiated chords. Bass clef has chords: G⁷sus⁴, G⁷, E^b2, G⁷sus⁴/D, G⁷/D, C, C, G/B.
- System 5: Treble clef has arpeggiated chords. Bass clef has chords: Am, Am/G, F, C²/E, G⁷sus⁴, G⁷, C.

(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.

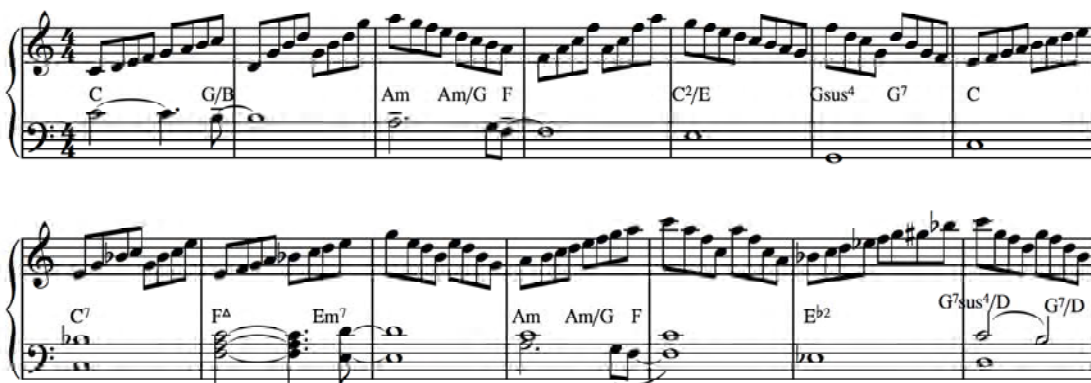
Voorbeeld 375: Toonleerrealisering (Stap 6)



Chords: C, G/B, Am, Am/G, F, C²/E, G^{sus}⁴, G⁷, C, C⁷, F^Δ, Em⁷, Am, Am/G, F, E^b₂, G⁷^{sus}⁴/D, G⁷/D, C², C, F, C/E, B^b/D, A/C[#], Dm⁷, G^{sus}⁴, G⁷, E^b₂, G⁷^{sus}⁴/D, G⁷/D, C, G/B, Am, Am/G, F, C²/E, G⁷^{sus}⁴, G⁷, C.

(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.6)

Voorbeeld 376: Toonlere, gebroke akkoorde en *arpeggio's* in kombinasie (Stap 7)



Chords: C, G/B, Am, Am/G, F, C²/E, G^{sus}⁴, G⁷, C, C⁷, F^Δ, Em⁷, Am, Am/G, F, E^b₂, G⁷^{sus}⁴/D, G⁷/D.



First system of a piano score. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand plays chords. Chords in the first system: C², C, F, C/E, B^b/D, A/C[#], Dm⁷.

Second system of a piano score. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand plays chords. Chords in the second system: G^{sus}4, G⁷, F^b2, G⁷/sus⁴/D, G⁷/D, C, G/B.

Third system of a piano score. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand plays chords. Chords in the third system: Am, Am/G, F, C²/E, G⁷/sus⁴, G⁷, C.

(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.6)

Voorbeeld 377: Kort motief op elke akkoord (Stap 8)

First system of a piano score. The right hand plays a short eighth-note motif on each chord. The left hand plays chords. Chords in the first system: C, G/B, Am, Am/G, F, C²/E, G^{sus}4, G⁷, C.

Second system of a piano score. The right hand continues the short eighth-note motif. The left hand plays chords. Chords in the second system: C⁷, F^A, Em⁷, Am, Am/G, F, E^b2, G⁷/sus⁴/D, G⁷/D.

Third system of a piano score. The right hand continues the short eighth-note motif. The left hand plays chords. Chords in the third system: C², C, F, C/E, B^b/D, A/C[#], Dm⁷.

Fourth system of a piano score. The right hand continues the short eighth-note motif. The left hand plays chords. Chords in the fourth system: G^{sus}4, G⁷, E^b2, G⁷/sus⁴/D, G⁷/D, C, G/B.



(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 G^{sus4}-akkoord gebruik. Die rede hiervoor is dat die motief die tertse bevat.

In die volgende voorbeeld gebruik die navorser telkens die lidiese modus vir die F majeurekkoord, omdat die B^b 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 viermaatfrasing, moet daar by die stappe se volgorde gehou word. Met die oefening waar daar vry geïmproviseer word (stap 12), kan die student die frasing 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)



The musical score consists of five systems of piano accompaniment. Each system shows a treble and bass clef staff with chords and melodic lines. The chords are: C, G/B, Am, Am/G, F, C²/E, G⁷sus⁴, C, C⁷, F^A, Em⁷, Am, Am/G, F, E^{b2}, G⁷sus⁴/D(G⁷/D), C², C, F, C/E, B^b/D, A/C[#], Dm⁷, G⁷sus⁴, G⁷, E^{b2}, G⁷sus⁴/D, G⁷/D, C, C, G/B, Am, Am/G, F, C²/E, G⁷sus⁴, G⁷, C.

(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.6)

Die aard van die musiek dikteer 'n melodie wat meer lories 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 improvisasiegedeelte 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)



The musical score consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The chord symbols are as follows:

- System 1:** Treble: Em⁷, Em⁶, Em(^{#5}), Em, Am⁷, B⁷, Em⁷, Em⁶, Em(^{#5}), Em. Bass: Em⁷, Em⁶, Em(^{#5}), Em, Am⁷, B⁷, Em⁷, Em⁶, Em(^{#5}), Em.
- System 2:** Treble: Am⁷, Bm⁷, D/E, Em⁷, Am⁷, B⁷, Em⁷, Em⁶, Em(^{#5}), Em. Bass: Am⁷, Bm⁷, D/E, Em⁷, Am⁷, B⁷, Em⁷, Em⁶, Em(^{#5}), Em.
- System 3:** Treble: Am⁷, B⁷, Em⁷, Em⁷, Em⁶, Em(^{#5}), Em, Am⁷, B⁷. Bass: Am⁷, B⁷, Em⁷, Em⁷, Em⁶, Em(^{#5}), Em, Am⁷, B⁷.



(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.1)

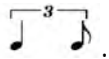
In maat 7 het Norton in die oorspronklike komposisie 'n kort D/E-akkoord gebruik wat nie in die oefening gebruik word nie omdat die ritmiese plasing daarvan dit te kort maak vir 'n harmoniese wisseling. Dit word ook vanaf stap 4 nie meer in die akkoordsimbole in die partituur aangebring nie.

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)

The musical score consists of five systems of piano accompaniment in 4/4 time, key of D major. The notation includes chords and arpeggiated figures in both the right and left hands. The chords are: Em⁷, Em⁶, Em^(#5), Em, Am⁷, B⁷, Em⁷, Em⁶, Em^(#5), Em, Am⁷, Bm⁷, D/E, Em⁷, Am⁷, B⁷, Em⁷, Em⁶, Em⁷, Em⁶, Em^(#5), Em, Am⁷, B⁷, E⁷, E⁷, A⁷, B⁷, Em⁷, and Em⁶.

(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.1)

Waar die linkerhand in bostaande oefening 'n gepunteerde agstenoot gevolg deur 'n sestiennotenot 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 Em⁶-akkoord) of 'n eoliese toonleer op E (soos by Em- en Em⁷-akkoorde).

Voorbeeld 385: Toonleerrealisering (Stap 6)



The musical score consists of five systems of piano accompaniment. Each system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with chords. The chords are labeled as follows:

- System 1: Em⁷, Em⁶, Em^(#5), Em, Am⁷, B⁷, Em⁷, Em⁶
- System 2: Em^(#5), Em, Am⁷, Bm⁷, D/E, Em⁷, Am⁷, B⁷
- System 3: Em⁷, Em⁶, Em^(#5), Em, Am⁷, B⁷, Em⁷, Em⁷, Em⁶
- System 4: Em^(#5), Em, Am⁷, B⁷, F⁷, E⁷, A⁷, B⁷
- System 5: Em⁷, Em⁹

(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.1)

Voorbeeld 386: Toonlere en gebroke akkoorde in kombinasie (Stap 7)



The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The chord symbols are as follows:

- System 1: Treble: Em⁷ Em⁶ | Em^(#5) Em | Am⁷ B⁷ | Em⁷ | Em⁶. Bass: [Chords]
- System 2: Treble: Em^(#5) Em | Am⁷ Bm⁷ | D/E Em⁷ | Am⁷ | B⁷. Bass: [Chords]
- System 3: Treble: Em⁷ Em⁶ | Em^(#5) Em | Am⁷ B⁷ | Em⁷ | Em⁷ Em⁶. Bass: [Chords]
- System 4: Treble: Em⁷(#5) Em | Am⁷ B⁷ | E⁷ E⁷ | A⁷ B⁷. Bass: [Chords]
- System 5: Treble: Em⁷ | Em⁹. Bass: [Chords]

(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 vermoë 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 $Em^{(\#5)}$ 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 dubbelnootters 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)



The musical score consists of four systems of piano accompaniment. Each system contains a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The chords and melodic patterns are as follows:

- System 1:** Treble: Em7, Em6, Em(#5), Em, Am7, B7, Em7, Em6, Em(#5), Em. Bass: Em7, Em6, Em(#5), Em, Am7, B7, Em7, Em6, Em(#5), Em.
- System 2:** Treble: Am7, Bm7, Em7, Am7, B7, Em7, Em6. Bass: Am7, Bm7, Em7, Am7, B7, Em7, Em6.
- System 3:** Treble: Em(#5), Em, Am7, B7, Em7, Em7, Em6, Em7(#5), Em, Am7, B7. Bass: Em(#5), Em, Am7, B7, Em7, Em7, Em6, Em7(#5), Em, Am7, B7.
- System 4:** Treble: F7, E7, A7, B7, Em7, Em9. Bass: F7, E7, A7, B7, Em7, Em9. Ends with a double bar line and a 'Leo.' marking.

(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.



(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)





The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of three measures with chords: Em^{#5}, Em, Am⁷, B⁷, F⁷, and E⁷. The second system consists of four measures with chords: A⁷, B⁷, Em⁷, Em⁹, and C. The second system is labeled 'Improvisasie eindig' and ends with a double bar line and a 'Ped.' marking.

(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)



The image shows two systems of musical notation for piano, focusing on chord realization. The first system has chords: Em⁷, Em⁶, Dm⁷ G⁷, Em⁷ E^bm⁷ Dm⁷ G⁷, Em⁷, Em⁶, and G¹³. The second system has chords: C^{A/G}, G¹³, C⁶, A^b, E^b6, Fm⁷, B^b9, and E^b6.

(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 G¹³-akkoord wat dikwels voorkom (omdat die akkoord 'n E insluit), word as G⁷ 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 akkoorde (Stap 5)





The image shows three systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The first system has five measures with chords: E^b6, Dm7, G7, Em7, and Em6. The second system has six measures with chords: Dm7, G7, Em7, E^bm7, Dm7, G7, Em7, and Em6. The third system has four measures with chords: G¹³, C⁴/G, G¹³, and C⁶. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

(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^b-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)

The image shows two systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The first system has five measures with chords: Em7, Em6, Dm7, G7, Em7, E^bm7, Dm7, G7, and Em7. The second system has five measures with chords: Em6, G¹³, C⁴/G, G¹³, and C⁶. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.



The musical score consists of four systems of staves. Each system has a treble and bass clef. The chords and notes are as follows:

- System 1: Treble clef has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Bass clef has chords: A^b4, E^b6, Fm7, E^b9, E^b49, A^b4.
- System 2: Treble clef has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Bass clef has chords: E^b6, Dm7, G7, Em7, Em6.
- System 3: Treble clef has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Bass clef has chords: Dm7, G7, Em7, E^bm7, Dm7, G7, Em7, Em6.
- System 4: Treble clef has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Bass clef has chords: G¹³, C⁴/G, G¹³, C⁶.

(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.2)

Voorbeeld 396: Toonlere en gebroke akkoorde in kombinasie (Stap 7)

The musical score consists of three systems of staves. Each system has a treble and bass clef. The chords and notes are as follows:

- System 1: Treble clef has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Bass clef has chords: Em7, Em6, Dm7, G7, Em7, E^bm7, Dm7, G7, Em7.
- System 2: Treble clef has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Bass clef has chords: Em6, G¹³, C⁴/G, G¹³, C⁶.
- System 3: Treble clef has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Bass clef has chords: A^b4, E^b6, Fm7, E^b9, E^b49, A^b4.



The musical score consists of three systems. The first system has five measures with chords: Eb6, Dm7, G7, Em7, and Em6. The second system has six measures with chords: Dm7, G7, Em7, Ebm7, Dm7, G7, Em7, and Em6. The third system has four measures with chords: G13, C^A/G, G13, and C6. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values.

(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)

The musical score consists of two systems. The first system has five measures with chords: Em7, Em6, Dm7, G7, Em7, Ebm7, Dm7, G7, and Em7. The second system has six measures with chords: Em6, G13, C^A/G, G13, C6, and Ab6. A bracket labeled 'Red.' spans the last four measures of the first system. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values.



The musical score consists of four systems of staves. The first system has chords: Eb6, Fm7, Bb9, EbΔ0, AbΔ, Eb6. The second system has chords: Dm7, G7, Em7, Em6, Dm7, G7. The third system has chords: Em7, Ebm7, Dm7, G7, Em7, Em6. The fourth system has chords: G13, CΔ/G, G13, C6. There are also 'Ped.' markings under the third system.

(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)



The musical score consists of one system of staves. The chords are: Em7, Em6, Dm7, G7, Em7, Ebm7, Dm7, G7, Em7.



The image displays four systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic line. The chords are indicated by letters above the notes. The first system has chords: Em⁶, G¹³, C⁶/G, G¹³, C⁶, and A^b4. The second system has chords: E^b6, Fm⁷, B^b9, E^b4, A^b4, and E^b6. The third system has chords: Dm⁷, G⁷, Em⁷, Em⁶, Dm⁷, and G⁷. The fourth system has chords: Em⁷, E^bm⁷, Dm⁷, G⁷, Em⁷, Em⁶, G¹³, C⁶/G, G¹³, and C⁶.

(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)

The image shows a four-measure phrase for piano in 4/4 time. The first measure has a chord of Em⁷. The second measure has a chord of Em⁶. The third measure has a chord of Dm⁷ and G⁷. The fourth measure has a chord of Em⁷ and E^bm⁷, Dm⁷, G⁷, and Em⁷.



The musical score consists of five systems of staves. Each system has a treble and bass clef staff. The chords and notes are as follows:

- System 1: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5. Bass clef has notes G2, B1, D2, E2, G2. Chords: Em⁶, G¹³, C⁶/G, G¹³, C⁶, A^{b4}.
- System 2: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5. Bass clef has notes G2, B1, D2, E2, G2. Chords: E^{b6}, Fm⁷, B^{b9}, E^{b4}, A^{b4}, E^{b6}.
- System 3: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5. Bass clef has notes G2, B1, D2, E2, G2. Chords: Dm⁷, G⁷, Em⁷, Em⁶, Dm⁷, G⁷.
- System 4: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5. Bass clef has notes G2, B1, D2, E2, G2. Chords: Em⁷, E^{b7}, Dm⁷, G⁷, Em⁷, Em⁶. A *Ped* (pedal) marking is present under the first three measures.
- System 5: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5. Bass clef has notes G2, B1, D2, E2, G2. Chords: G¹³, C⁶/G, G¹³, C⁶. A *ff* (fortissimo) marking is present at the end of the system.

(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)

The musical score for Voorbeeld 400 consists of five systems of piano accompaniment in 4/4 time. Each system contains two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic line. The chords and melodic patterns are as follows:

- System 1: Treble clef has chords Em⁷, Em⁶, Dm⁷, G⁷, Em⁷ E^bm⁷ Dm⁷ G⁷, Em⁷. Bass clef has chords Em⁷, Em⁶, Dm⁷, G⁷, Em⁷ E^bm⁷ Dm⁷ G⁷, Em⁷.
- System 2: Treble clef has chords Em⁶, G¹³, C⁶/G, G¹³, C⁶, A^ba. Bass clef has chords Em⁶, G¹³, C⁶/G, G¹³, C⁶, A^ba.
- System 3: Treble clef has chords E^b6, Fm⁷, B^b9, E^ba9, A^ba, E^b6. Bass clef has chords E^b6, Fm⁷, B^b9, E^ba9, A^ba, E^b6.
- System 4: Treble clef has chords Dm⁷, G⁷, Em⁷, Em⁶, Dm⁷ G⁷, Em⁷ E^bm⁷ Dm⁷ G⁷. Bass clef has chords Dm⁷, G⁷, Em⁷, Em⁶, Dm⁷ G⁷, Em⁷ E^bm⁷ Dm⁷ G⁷.
- System 5: Treble clef has chords Em⁷, Em⁶, G¹³, C⁶/G, G¹³, C⁶. Bass clef has chords Em⁷, Em⁶, G¹³, C⁶/G, G¹³, C⁶.

(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.2)

Voorbeeld 401: Kontrasterende viermaatfrases (Stap 11)

The musical score for Voorbeeld 401 consists of two systems of piano accompaniment in 4/4 time. Each system contains two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic line. The chords and melodic patterns are as follows:

- System 1: Treble clef has chords Em⁷, Em⁶, Dm⁷, G⁷, Em⁷ E^bm⁷ Dm⁷ G⁷, Em⁷, Em⁶. Bass clef has chords Em⁷, Em⁶, Dm⁷, G⁷, Em⁷ E^bm⁷ Dm⁷ G⁷, Em⁷, Em⁶.
- System 2: Treble clef has chords G¹³, C⁶/G, G¹³, C⁶, A^ba. Bass clef has chords G¹³, C⁶/G, G¹³, C⁶, A^ba.



The image shows three systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic line. Chords are indicated by letters above the bass staff. The first system has chords: Eb6, Fm7, Bb9, Eb9, Ab6, and Eb6. The second system has chords: Dn7, G7, Em7, Em6, Dm7, G7, and Em7 Ebm7 Dm7 G7. The third system has chords: Em7, Em6, G13, C6/G, G13, and C6. There is a 'Ped.' marking at the end of the second system.

(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)

The image shows three systems of musical notation for piano, similar to the first example. Each system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic line. Chords are indicated by letters above the bass staff. The first system has chords: Em7, Em6, Dm7, G7, Em7 Ebm7 Dm7 G7, Em7, and Em6. The second system has chords: G13, C6/G, G13, C6, and Ab6. The third system has chords: Eb6, Fm7, Bb9, Eb9, Ab6, and Eb6.



The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of six measures with chords: Dm7, G7, Em7, Em6, Dm7 G7, and Em7 Ebm7 Dm7 G7. The second system consists of six measures with chords: Em7, Em6, G13, C4/G, G13, and C6. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various musical symbols like slurs and accents.

(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 vermoë 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.

HOOFSTUK 8

NUUTGESKEPTE KOMPOSISIES: IMPROVISASIE

Tot op hierdie punt in die inleiding tot improvisasie moes die student op Norton se gegewe linkerhandmateriaal improviseer. Vrye improvisasie behels die vermoë om akkoorde te realiseer en 'n begeleiding te skep tesame met melodiese improvisasie in die regterhand. In hierdie hoofstuk word daar in beide hande gelyktydig geïmproviseer. Dit is om hierdie rede dat die navorser nuwe komposisies in die styl van Norton se musiek geskep het, wat die student in staat stel om "nuwe" begeleiding in die linkerhand te skep.

Vervolgens word generiese modelle van bespreekte style aangebied om onafhanklike improvisasie van Norton se musiek te vergemaklik. Die oorspronklike styl en kenmerke van Norton se komposisies word telkens behou. Die harmoniese basis vir elk van die volgende voorbeelde is oorspronklik en hou nie met die voorbeelde uit *Microstyles* verband nie. Elk van hierdie voorbeelde kan na willekeur in ander toonsoorte of met 'n ander tempokeuse gespeel word. Die variasie-moontlikhede op die gegewe modelle is onbeperk.

Die volgende stukke kom in drie stelle voor, waarvan elke stel 'n *rock*-styl, ballade-styl en *swing feel*-komposisie bevat. In elke stel word dieselfde stuk drie keer herhaal. As 'n student dus 'n *rock*-stuk uit *Microstyles* aangeleer het en die improvisasie-oefeninge uit Hoofstuk 7 gebruik word, word daar slegs op die *rock*-stuk in hierdie hoofstuk gefokus. Sodoende word 'n deeglike studie van een styl gemaak.

Elke stuk is as 'n *chord chart* genoteer, maar waar 'n *chord chart* normaalweg 'n melodie en akkoordsimbole sou hê, bevat die eerste stel se voorbeelde

akkoordsimbole en 'n begeleidingsfiguur vir die linkerhand, sonder 'n melodie. Die rede hiervoor is om die onderwyser en student aan minstens twee verskillende begeleidingsmoontlikhede voor te stel voordat die melodiese materiaal bygevoeg word. Slegs die linkerhandmateriaal word tydens hierdie oefeninge gespeel, waarna akkoorde in die regterhand bygevoeg word. 'n Realisering van die *chord chart* kom in elke geval voor. 'n Alternatiewe begeleiding word hierna in die tweede stel stukke voorgestel.

Die derde stel stukke het dieselfde harmoniese basis as die eerste twee stelle, maar is 'n oorspronklike komposisie deur die navorser. Hier moet die student vir die eerste keer die stuk benader as 'n komposisie waarop daar geïmproviseer word. Daar word by elke stuk na riglyne vir improvisasie verwys. Voorbeelde van realisering kan op die meegaande laserskywe gehoor word.

By elke stel word een alternatiewe komposisie in dieselfde styl ingesluit, maar doelbewus in 'n ander toonsoort. Hierdie komposisie kan as selfstudie vir die student dien om sy/haar eie improvisasie verder te beoefen.

Konsepte soos melodieskepping, akkoordspel en memorisering kan op dieselfde wyse aan die student voorgestel word, soos wat dit in Hoofstuk 7 voorgestel is. Die twaalf stappe soos dit in Hoofstuk 7 voorkom, kan ook op elke stuk in hierdie hoofstuk toegepas word.

8.1 *Rock* (*Strollin' On* – Charl du Plessis)

Vervolgens slegs die harmoniese progressie van die navorser se komposisie *Strollin' On*, met 'n moontlike realisering van die akkoorde, wat as begeleidingspatroon kan dien. Hierdie *rock*-styl-komposisie is eenvoudig en het 'n harmoniese skema wat op 'n twaalfmaat-*blues* gebaseer is.

Die eerste weergawe van die baslyn (begeleidingsfiguur A) bevat 'n herhaalde tonikanoot wat die musiek se ritmiese voortstuwung ondersteun. Die student moet die baslyn speel en die akkoordsimbole met eenvoudige drieklanke in die regterhand realiseer. Wanneer die stuk herhaal word, is dit moontlik om half- of kwartnote in die regterhand te speel.

Voorbeeld 403: *Strollin' On:* slegs akkoordspel met begeleidingsfiguur A



Example 403 shows a bass line in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The bass line consists of a repeating eighth-note pattern: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3. Above the bass line, chord symbols are placed: G, C/D, C, G, D, G, C/D, G. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Hier volg 'n voorbeeld van die realisering. Daar is meestal akkoorde in heelnote gebruik, behalwe waar die harmoniese ritme anders dikteer. Dit is belangrik dat die student slegs die *chord chart* (voorbeeld 403) mag sien en nie die realisering nie. Die realisering kan op meegaande laserskyf 1 (snit 57) gehoor word.

Voorbeeld 404: *Strollin' On:* realisering met begeleidingsfiguur A



Example 404 shows a piano accompaniment for the same piece. The right hand plays chords in whole notes, and the left hand plays the same eighth-note bass line as in Example 403. The chord symbols in the right hand are: G, C/D, G, C, G, D, G, C/D, G. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Die tweede moontlike begeleidingspatroon (begeleidingsfiguur B) gebruik rustekens en het 'n gesinkopeerde ritme.

Voorbeeld 405: *Strollin' On:* akkoordspel met begeleidingsfiguur B



Die navorsers stel voor dat wanneer akkoorde by begeleidingsfiguur B gevoeg word, daar eers in kwartnote in die regterhand gespeel moet word. Hierna kan kwartnote op die tussenslae gespeel word. Hier volg 'n realisering van laasgenoemde. Dit kan op die ingeslote laserskyf 1 gehoor word (snit 58).

Voorbeeld 406: *Strollin' On:* realisering met begeleidingsfiguur B



Die student moet vervolgens die oorspronklike komposisie (voorbeeld 407) realiseer deur albei bogenoemde begeleidingsfigure afsonderlik te gebruik. As dit suksesvol gedoen is, kan een van bogenoemde begeleidingsfigure van sy/haar keuse geïdentifiseer word en tydens die daaropvolgende oefening gebruik word.

Nadat die gunsteling begeleidingspatroon geïdentifiseer is, moet die stuk drie keer na mekaar gespeel word, telkens met dieselfde begeleiding. Die eerste keer moet die gegewe melodiese materiaal van voorbeeld 407 in die regterhand gespeel word. Die tweede keer moet die regterhand slegs akkoorde (soos in voorbeeld 406) saam met die begeleidingsfiguur speel. Die

derde keer moet die gegewe melodiese materiaal weer herhaal word. Sodoende skep die student reeds die gewenste ABA-vormskema waarbinne die improvisasie later sal plaasvind. Die seksie waar slegs akkoorde gespeel word (B), dien dus as 'n voorbereidingsoefening vir die improvisasie.

Voorbeeld 407: *Strollin' On*: Volledige chord chart

Strollin' On

Chari Du Plessis

Rock ♩ = 140



The musical score for 'Strollin' On' is written in 4/4 time with a tempo of 140. It features a melody in G major with chords G, C/D, G, C, G, D, G, C/D, G. The dynamics range from mezzo-forte (mf) to forte (f). The piece includes a first ending (1.) and a second ending (2.).

Die metode wat hier gevolg word om 'n improvisasie te skep, moet dieselfde wees as in Hoofstuk 7, waar akkoorde, toonlere, gebroke akkoorde en *arpeggio's* gebruik word om die student aan te moedig om fragmente te skep. Dieselfde viermaatfraseskepping sal in hierdie komposisie beoefen moet word. Hier volg 'n voorbeeld van 'n eenvoudige improvisasie wat slegs drieklanke gebruik, met kort *licks* wat as skakels dien. Dit kan op die ingeslote laserskyf 1 gehoor word (snit 59).

Voorbeeld 408: *Strollin' On*: Voorbeeld van improvisasie in akkoorde



The chord chart for 'Strollin' On' is written in 4/4 time. It features a sequence of chords: G, C/D, G, C, G, D, G, C/D, G. The chords are played in a rhythmic pattern that includes eighth notes and quarter notes. The piece includes a first ending (1.) and a second ending (2.).

Toonlere, gebroke akkoorde en *arpeggio's* kan gekombineer word en op die volgende manier gespeel word (laserskyf 1, snit 60):

Voorbeeld 409: *Strollin' On:* Voorbeeld van improvisasie met toonlere en *arpeggio's*

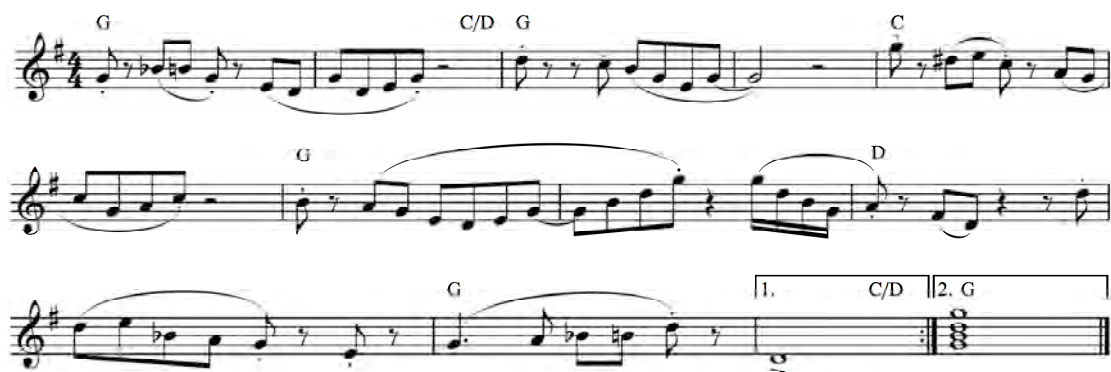


In die voorafgaande oefening word dieselfde soort toonlere en *arpeggio's* deurgaans in elke twee mate gebruik. Slegs die laaste vier mate wyk van hierdie patroon af.

Hierna moet die student sy/haar eerste oorspronklike improvisasie tussen die herhaling van die oorspronklike insluit. Die onderwyser kan voorstel dat die student aanvanklik slegs met akkoorde (in agstenote, of ritmes na willekeur) improviseer.

Hier volg 'n voorbeeld van 'n improvisasie wat op die ingeslote laserskyf gehoor kan word (snit 61). Die student besluit self watter een van die voorgestelde begeleidingspatrone hy/sy in hierdie improvisasie wil gebruik.

Voorbeeld 410: *Strollin' On:* Voorbeeld van vrye improvisasie



Dit is wenslik dat die student twee, drie of selfs meer *solo's* na mekaar moet speel om nuwe idees te skep en te probeer, voordat daar na die *head* teruggekeer word. Die vormskema sal soos volg daar uitsien: A B₁B₂B₃ A.

Hier volg nog 'n oorspronklike komposisie in *rock-styl*. Dit kan aangewend word om verdere improvisasie in die *rock-styl* te beoefen.

Voorbeeld 411: *Chord chart vir Keepin' the Faith*

Keeping the Faith Charl du Plessis

Rock ♩ = 100



Die realisering van hierdie musiek kan op die ingeslote laserskyf 1 (snit 62) gehoor word. Daar word slegs een improvisasie ingesluit om as voorbeeld vir die student te dien.

8.2 Ballade (*Peace* – Charl du Plessis)

Hier volg slegs die harmoniese raamwerk met 'n moontlike begeleidingspatroon.

Voorbeeld 412: *Peace*: slegs akkoordspel met begeleidingsfiguur A

Die realisering van die akkoorde (in gepunteerde halfnote) kan op die ingeslote laserskyf 1 gehoor word (snit 63) en sal soos volg lyk:

Voorbeeld 413: *Peace*: akkoordrealisering met begeleidingsfiguur A

Hierdie ballade is as 'n stadige wals geskryf en kombineer dus twee style. Begeleidingsfiguur B sal soos volg daar uitsien:

Voorbeeld 414: *Peace*: slegs akkoordspel met begeleidingsfiguur B

Die realisering van die akkoorde in die regterhand kan in beide begeleidingsfigure in gepunteerde halfnote geskied. Dit kan op die ingeslote laserskyf 1 (snit 64) gehoor word.

Voorbeeld 415: *Peace*: akkoordrealisering met begeleidingsfiguur B



Hier volg die *chord chart* vir *Peace*. Die student kan ter wille van kontras die begeleidingsfigure om die beurt afwissel en die stuk een keer met begeleidingsfiguur A speel en tydens die herhaling met begeleidingsfiguur B.

Voorbeeld 416: *Chord chart* vir *Peace*:

Peace Charl du Plessis

Adagietto ♩ = 120



In ballade-agtige komposisies soos *Peace* is dit moontlik om 'n eenvoudige improvisasie in parallelle sesdes te maak. Hier volg 'n voorbeeld van so 'n *solo*, wat op die ingeslote laserskyf 1 gehoor kan word (snit 65).

Voorbeeld 417: *Peace* : Improvisasie in sesdes



'n Vrye improvisasie wat meer melodiese van aard is en meer toonleerloopies gebruik, kan ook die chromatiese toonleer insluit, soos in die volgende voorbeeld geïllustreer word (laserskyf 1, snit 66). Let op dat die motief een oktaaf hoër op die opname gespeel word wanneer die stuk herhaal:

Voorbeeld 418: *Peace*: Vrye improvisasie



Hier volg 'n alternatiewe oorspronklike komposisie in ballade-styl. Die student kan enigeen van bogenoemde begeleidingsmateriale in die linkerhand gebruik. Begeleidingsfiguur B verander in *At Night* na 'n kwartnoot en 'n gepunteerde halfnoot binne die vierslagmaat.

In teenstelling met die voorafgaande improvisasies in *rock*-styl, mag pedaal gebruik word om hierdie ballade-styl te ondersteun.

Voorbeeld 419: *Chord chart vir At Night*

At Night Charl du Plessis

Ballad ♩ = 78



Die realisering van hierdie musiek kan op die ingeslote laserskyf 1 (snit 67) gehoor word. Hier wyk die navorser af van die gegewe begeleidingsfigure en sluit net een *solo* in. Die stuk is slegs vir die gevorderde student geskik omdat dit langer is as enige van die modelle wat tot dusver as ballades bespreek is. Soos op die opname gehoor kan word, leen die aard van die stuk hom na 'n meer liriese interpretasie.

8.3 *Swing* (*Keepin' It Up* – Charl du Plessis)

Hierdie *swing*-stuk word met opset in enkelvoudige vierslagmaat genoteer om die student te dwing om sy/haar kennis oor *swing feel* hier toe te pas.

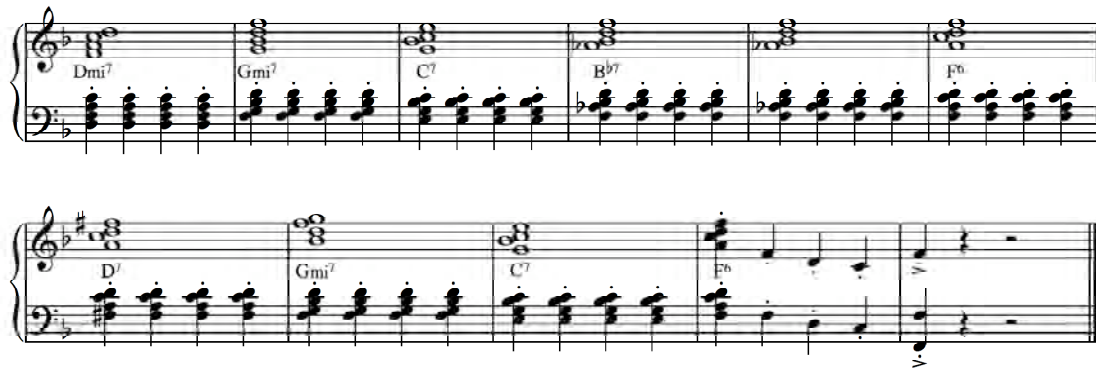
Walking bass word as ideale begeleiding in *swing*-styl beskou, maar dit is moeilik om met die regterhand te improviseer terwyl so 'n baslyn gespeel word. Die volgende twee begeleidingsfigure word as alternatiewe vir die *walking bass* voorgestel.

Die ritmiese voortstuwing wat *walking bass* aan vinnige *swing*-musiek verleen, kan met blokakkoorde in die linkerhand vervang word. Dit bied 'n harmoniese en ritmiese basis vir die improvisasie.

Voorbeeld 420: *Keepin' It Up*: begeleidingsfiguur A

Die linkerhand se ritmiese begeleiding kan met akkoorde in heelnote kontrasteer word (laserskyf 2, snit 1).

Voorbeeld 421: *Keepin' It Up*: realisering met begeleidingsfiguur A

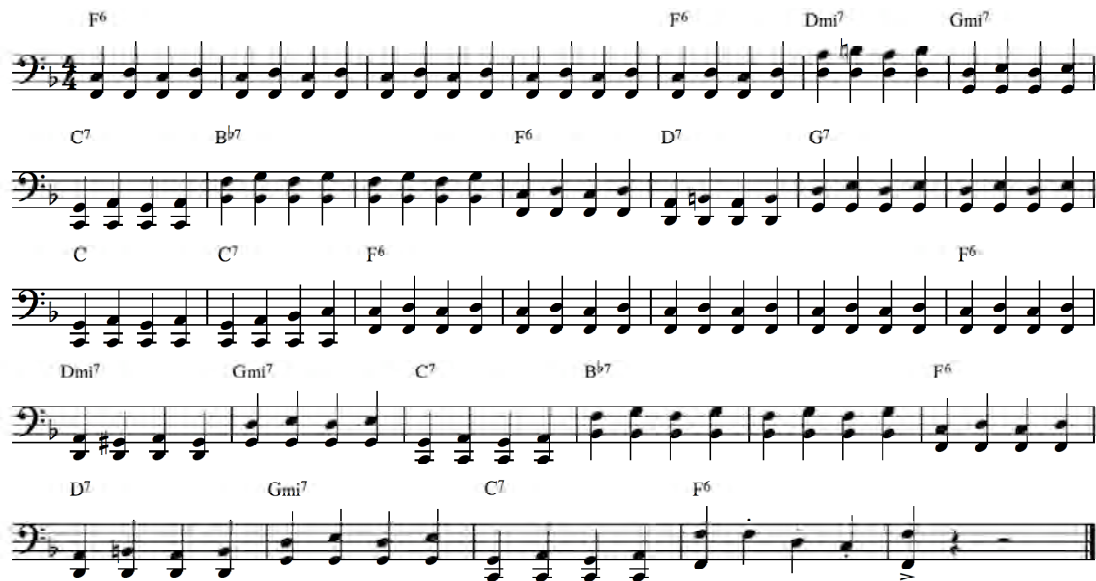


Musical score for piano accompaniment in 3/4 time. The score consists of two systems. The first system has six measures with chords: Dmi7, Gmi7, C7, Bb7, and F6. The second system has four measures with chords: D7, Gmi7, C7, and F6. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

Hierdie komposisie kombineer stylaspekte van *blues* en *swing*, daarom kan 'n begeleiding wat tipies in 'n *blues of shuffle* voorkom, hier gebruik word.

Voorbeeld 422: *Keepin' It Up*: slegs akkoordspel met begeleidingsfiguur

B



Musical score for piano accompaniment in 4/4 time, labeled 'B'. The score consists of five systems of chords. The chords are: F6, F6, Dmi7, Gmi7; C7, Bb7, F6, D7, G7; C, C7, F6, F6; Dmi7, Gmi7, C7, Bb7, F6; D7, Gmi7, C7, F6. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

Ritmiek kan altyd as 'n uitdaging vir 'n student se koördinasie gebruik word. Dit is duidelik sigbaar in die realisering van die regterhand in voorbeeld 423. Die gesinkopeerde (tweede) akkoord in elke maat moet telkens geaksentueer word. 'n Voorbeeld van hierdie realisering kan op die ingeslote laserskyf 2 gehoor word (snit 2).

Voorbeeld 424: Chord chart vir *Keepin' It Up*

Keepin' It Up

Charl du Plessis

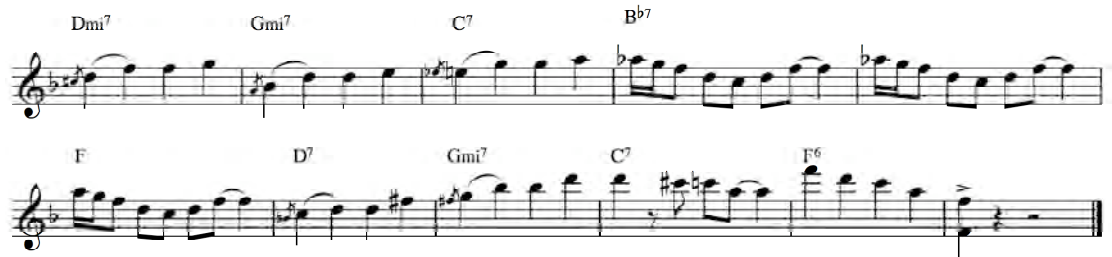
Fast Swing ♩ = 168



Nadat die student die melodie van *Keepin' It Up* met beide die begeleidingsfigure gerealiseer het, kan daar met kort fragmente geïmproviseer word. Daar kan twee of drie verskillende fragmente tydens hierdie oefening gebruik word. Hier volg 'n voorbeeld van so 'n realisering, wat op die ingeslote laserskyf 2 gehoor kan word (snit 3).

Voorbeeld 425: *Keepin' It Up*: improvisasie met kort fragmente





Musical notation for a jazz piece. The first staff shows chords: Dmi7, Gmi7, C7, Bb7. The second staff shows chords: F, D7, Gmi7, C7, F6.

Hier volg 'n korter komposisie wat vir verdere improvisasie in *swing*-styl gebruik kan word. Op die meegaande laserskyf 2 kan 'n weergawe gehoor word waar die realisering deur die navorser *stride*-styl begeleiding in die linkerhand insluit (snit 4). Daar is soos met al die voorbeelde in hierdie hoofstuk slegs een *solo* ingesluit. Die melodie is met gepunteerde nootwaardes genoteer om die realisering van die *swing*-ritmes te vergemaklik.

Voorbeeld 426: Chord chart vir *Speak Up!*

Speak Up!

Fast Swing ♩ = 168 Charl du Plessis



Musical notation for the piece "Speak Up!". The notation includes chord symbols: Emi, Ami, Emi, F#7, B7, Emi, Ami7, Emi, Ami, Em/B, F#7, B7, Emi.

Wanneer die student hierdie improvisasies onder die knie het, is dit wenslik om die belangstelling in *jazz*- en *pop*-style verder te prikkel deur hom/haar bekende *jazz*- of *pop*-liedere te laat aanleer. Die internet is 'n goeie en goedkoop verwysingsbron om bladmusiek en *chord charts* op te spoor. Vir *jazz*-musiek is die omvattendste bron die reeks *Real Books* van *Sher Music*.

Die student se keuse van bekende liedere sal beïnvloed word deur die tipe musiek waarna hy/sy graag luister. Dit is daarom belangrik om die student

aan te moedig om na soveel verskillende musiekstyle (vokaal en instrumentaal) te luister, om 'n wye verwysingsraamwerk van style en verwerkings te hê. Analitiese luistermetodes, soos om die tydmaatteken, instrumentasie en selfs toonsoort of harmoniese skema te herken, stel die student mettertyd in staat om enige musiek van gehoor af na te boots. Hierdie eienskap is belangrik wanneer die student bestaande *riffs* en *licks* van ander pianiste wil naboots.

HOOFSTUK 9

SLOT

Die styleienskappe en komposisionele tegnieke in Christopher Norton se *Microstyles* is in hierdie navorsing deur middel van analise van die harmonie, melodie, vorm, ritmiek, pedaalgebruik en versierings in elke stuk bestudeer. Hierdeur is gepoog om kennis van Norton se komposisionele middele op te doen, wat later in improvisasie gebruik is. Die stilisties-korrekte uitvoering van Norton se oorspronklike musiek is in elke stuk bespreek om 'n oorsig van die belangrikste elemente van elke styl te verken. Daar is bevind dat kennis van verskillende style van onskatbare waarde is vir improvisasie. Die grootste uitdaging in hierdie studie is die vermoë om 'n duidelike onderskeid te tref tussen die verskillende stylkenmerke wat elke musiekstyl tipeer en die sinvolle toepassing daarvan tydens improvisasie.

Die belangrikste gevolgtrekkings na die bestudering van Norton se komposisionele metodes is:

- Die A^1BA^2 -vormskema word in die meeste van die stukke in *Microstyles* gebruik.
- Die melodiese materiaal van A^1 word meestal een oktaaf hoër herhaal by A^2 .
- Die noukeurige versorging van artikulasie binne 'n betrokke styl speel 'n kardinale rol in die stylgetroue uitvoering van elke stuk.
- Pedaalgebruik is deurgaans baie noukeurig en spaarsaam aangewend.

- Die gebruik van 'n metronoom by die instudering van hierdie musiek is belangrik om 'n ritmies-korrekte uitvoering te verseker.

Na bestudering van die styleienskappe in die musiek van *Microstyles* en die vergelyking met voorbeelde uit Norton se reeks boeke *Essential Guide to Latin-, Pop- and Jazz Styles for Keyboard*, het dit duidelik geblyk dat hierdie bundels nie as 'n akkurate verwysingsbron gebruik kan word om meer inligting oor die uitvoering van hierdie musiek te bekom nie.

Tydens die studie van Norton se musiek as vertrekpunt vir improvisasie, het die navorser getoon dat daar in hierdie versameling van agt-en-veertig stukke, vyf stukke is wat nie vir die beginner-improviseerder geskik is nie. Die oorblywende drie-en-veertig stukke het telkens oor geskikte begeleidingsfigure in die linkerhand beskik, wat as basis vir die improvisasie kon dien.

Die volgende voorvereistes is gestel vir enige student wat improvisasie op Norton se *Microstyles* aandurf:

- 'n Praktiese kennis van toonsoorte, toonlere en modusse.
- 'n Kennis van die besyfering van akkoorde deur middel van akkoordsimbole en die akkurate realisering daarvan.
- 'n Kennis van harmonie wat vier-, vyf- en sesklanke insluit en die vermoë om Norton se partituur harmonies te kan ontleed om sodoende akkoordsimbole te kan invoeg.
- Die kreatiewe begeerte om musiek te wil skep deur middel van improvisasie.

- Die vermoë om fragmente van een-, twee- en viermaat lengtes te kan skep.
- Die vaardigheid om 'n uitgeskrewe begeleiding vir die linkerhand te kan lees terwyl daar met die regterhand geïmproviseer word.
- Die vermoë om streng teen 'n reëlmatige tempo te kan speel, met en sonder 'n metronoom.

Deur die loop van die studie het dit duidelik geblyk dat ritme en tyd die grootste onderskeidende faktore is om musiek in kontemporêre style stilisties korrek te vertolk. Konsepte soos *groove*, *feel* en *swing* vorm die belangrikste komponente van die ritmiese samestelling van hierdie musiek. Die student se vermoë om een tempo te handhaaf en ritmies onafhanklik in beide hande te dink, is gereeld op die proef gestel.

Die doel van hierdie studie is deurgaans vermeld: eerstens om as vertrekpunt te dien vir die student wat graag wil improviseer en daarbenewens ook as bron te dien vir die onderwyser wat nie vertrou is met die onderrig van improvisasie nie. Om laasgenoemde rede is daar veral in Hoofstukke 7 en 8 voorbeelde van realisering ingesluit, asook musiekvoorbeelde op die ingeslote laserskywe. Die opnames van die stukke uit *Microstyles* is deurgaans as 'n betroubare verwysing van stylgetroue uitvoering van Norton se partituur gebruik en moet as inspirasie dien vir beide student en onderwyser.

In hierdie studie is basiese riglyne vir die stilisties-korrekte uitvoerings van *Microstyles* gegee om te toon watter rol hierdie musiek in die onderrig van verskeie kontemporêre musiekstyle kan speel. Die improvisasie op Norton se musiek (Hoofstuk 7) en op die oorspronklike materiaal in Hoofstuk 8 dien as 'n vertrekpunt vir die student wat belangstelling in 'n wye spektrum van klaviermusiek toon.

Bronne wat improvisasie op 'n meer gevorderde vlak bespreek, moet hierna bestudeer word om die voortsetting van improvisasie-studie te stimuleer. Die drie mees geskikte bronne wat hierna geraadpleeg kan word om meer oor improvisasie en *jazz*-harmonie te leer is:

- *The Jazz Piano Book* deur Mark Levine
- *1000 Keyboard Ideas* saamgestel deur Ronald Herder
- *How to Improvise* deur Jamey Aebersoldt

Improvisasie verskaf aan 'n musikus die geleentheid om sonder voorbereiding te komponeer. Die vreugde wat hierdie skeppende proses inhou, is vir enige musikus toeganklik en moet deurgaans tydens musiekonderrig aangemoedig word. Hierdie navorsing vervul 'n funksie in die daarstelling van 'n Afrikaanse bron wat oor improvisasie handel en hoop om as kreatiewe prikkels te dien vir vele genotvolle improvisasies en die onderrig daarvan. Improvisasie is 'n lewenslange proses, waarvan die begin net so belangrik is as die volharding daarvan.

BRONNELYS

- AEBERSOLD, J. 2000. *Jazz Handbook*. New Albany: Jamey Aebersold Jazz inc.
- AEBERSOLD, J. 2000. *How to Improvise*. New Albany: Jamey Aebersold Jazz inc.
- BEALE, C. 1998. *Jazz Piano from Scratch: A How-to Guide for Students and Teachers*. London: The Associated Board of the Royal Schools of Music.
- BERENDT, J. 1992. *The Jazz Book: From Ragtime to Fusion and Beyond*. New York: Lawrence Hill Books.
- CARR, I. , FAIRWEATHER, D. & PRIESTLY, B. 1987. *Jazz: The Essential Companion*. London: Grafton Books.
- CHRISTOPHER NORTON. 2007. *Biography of Christopher Norton*. Beskikbaar by: <<http://www.christophernorton.com/biography.asp>> Besoek op 8 Augustus 2007.
- CLARKE, D. (ed.) 1990. *The Penguin Encyclopedia of Popular Music*. London: Penguin Books.
- COCKER, J. (ed.) 1993. *The Jazz Theory Workbook*. Rottenburg: Advance Music.
- COLLIER, G. 1977. *Jazz: A Student and Teacher's Guide*. Cambridge: Cambridge University Press.

- COMBRINK, E. 2004. *Onderhoud met Elise Combrink, UNISA musiek eksaminator*. 20 Junie, Pretoria.
- EKSTEEN, L.C. 1997. *Groot Woordeboek*. Kaapstad: Pharos.
- GRIDLEY, M. 1997. *Jazz Styles: History & Analysis*. 6th ed. New Jersey: Prentice Hall.
- HALL, M. 1996. *Leaving Home: A Conducted Tour of Twentieth-Century Music with Simon Rattle*. Londen: Faber and Faber.
- HARRISON, M. 2004. *Country Piano*. Milwaukee: Hal Leonard.
- HERDER, R. (ed.) 1990. *1000 Keyboard Ideas*. New York: Ekay Music.
- Jazz Studies Handbook*. 2004. Afgerolde stuk. 13th Edition. Denton: University of North Texas.
- KAIL, B. 1987. *How To Play Jazz Piano*. London: Elm Tree Books.
- KENNEDY, M. 1990. *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Edited by M. Kennedy. Oxford: Oxford University Press.
- LAVERNE, A. 1991. *Handbook of Chord Substitutions*. Bedford Hills: Ekay Music.
- LEVINE, M. 1989. *The Jazz Piano Book*. Petaluma: Sher Music Co.
- MARTIN, H. & WATERS, K. 2006. *Jazz: The First 100 Years*. Belmont: Thomson Shirmer.
- NORTON, C. 1990. *Microstyles I*. London: Boosey & Hawkes.

- NORTON, C. 1990. *Microstyles II*. London: Boosey & Hawkes.
- NORTON, C. 1990. *Microstyles III*. London: Boosey & Hawkes.
- NORTON, C. 1990. *Microstyles IV*. London: Boosey & Hawkes.
- NORTON, C. 1994. *Essential Guide to Pop Styles for Keyboard*. London: Boosey & Hawkes.
- NORTON, C. 1996. *Essential Guide to Latin Styles for Keyboard*. London: Boosey & Hawkes.
- NORTON, C. 1997. *Essential Guide to Jazz Styles for Keyboard*. London: Boosey & Hawkes.
- RICHARDS, T. 1997. *Improvising Blues Piano*. Mainz: Schott.
- SADIE, S. (ed.) 1994. *The Concise Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan.
- SCHREUDER, H. 2002. *Onderhoud met Hugo Schreuder, UNISA Musiekeksamens*. 25 September, Pretoria.
- SHER, C. (ed.) 1988. *The New Real Book*. Petaluma: Sher Music Co.
- SHER, C. (ed.) 1991. *The New Real Book vol. 2*. Petaluma: Sher Music Co.
- SHER, C. (ed.) 1995. *The New Real Book vol. 3*. Petaluma: Sher Music Co.
- STOCKTON, N. 2001. *Onderhoud met Noel Stockton, jazz-lektor*. 12 Mei, Bloemfontein.

STOCKTON, N. 2001. *Aspects of Jazz Style and Interpretation*. Afgerolde stuk. Bloemfontein, Augustus 2001.

STOCKTON, N. 2004. *Onderhoud met Noel Stockton, jazz lektor*. 16 April, Pretoria.

TIRRO, F. 1996. *Living with Jazz: An Appreciation*. 2nd ed. New York: W.W. Norton & Company.

VAN SCHALKWYK, A. 2006. *Onderhoud met Albie van Schalkwyk, Departement Musiek, Universiteit van die Vrystaat*. 30 September, Pretoria.

BYLAAG A

NORTON SE KLAVIERKOMPOSISIES

Komposisies vir soloklavier

- 1 *20th Century Classics 2*
- 2 *Celtic Melt (Big Beats)*
- 3 *Christopher Norton Concert Collection*
- 4 *Christopher Norton's Easiest Way to Improvise*
- 5 *Chunky Phunky (Big Beats)*
- 6 *Country Comfort (Big Beats)*
- 7 *Country Preludes*
- 8 *Essential Guide: Jazz Styles*
- 9 *Essential Guide: Latin Styles*
- 10 *Essential Guide: Pop Styles*
- 11 *Final Frontier*
- 12 *Improvise Microjazz*
- 13 *Keyboards From Scratch*
- 14 *Latin Preludes*
- 15 *Latin Preludes 2*
- 16 *Lavender's Kind Of Blue*
- 17 *Lost In Cyberspace*
- 18 *Microjazz Collection 1*
- 19 *Microjazz Collection 2*
- 20 *Microjazz Collection 3*
- 21 *Microjazz Collection Trios*
- 22 *Microjazz Complete Collection*
- 23 *Microjazz For Absolute Beginners*
- 24 *Microjazz For Beginners*



- 25 *Microstyles I*
- 26 *Microstyles II*
- 27 *Microstyles III*
- 28 *Microstyles IV*
- 29 *Microstyles Collection*
- 30 *RnB Ripple (Big Beats)*
- 31 *Rock Preludes*
- 32 *Rock Preludes 2*
- 33 *Smooth Groove (Big Beats)*
- 34 *Swing A Carol*
- 35 *Techno Treat (Big Beats)*
- 36 *Yankee Doodles*

Komposisies vir klavierduet

- 37 *Latin Duets*
- 38 *Microjazz Duets Collection 1*
- 39 *Microjazz Duets Collection 2*
- 40 *Microjazz Duets Collection 3*
- 41 *Rock Duets*

BYLAAG B

MICROSTYLES : GRADERING VAN STUKKE

Die stukke in *Microstyles* (improvisasie uitgesluit) word hier volgens dieselfde standaard as Unisa se klaviereksamens gegradeer:

MICROSTYLES I	GRAAD
I-1 <i>In the Bag</i>	3
I-2 <i>Cheeky</i>	3
I-3 <i>Oriental Flower</i>	3
I-4 <i>Latin Nights</i>	4
I-5 <i>Martinet</i>	4
I-6 <i>Down South</i>	2
I-7 <i>Fax Blues</i>	2
I-8 <i>Omnibus</i>	3
I-9 <i>Heavy Work</i>	4
I-10 <i>On the Line</i>	3
I-11 <i>Hideaway</i>	4
I-12 <i>Short and Sweet</i>	3

MICROSTYLES II	
II-1 <i>Foot Tapper</i>	3
II-2 <i>Giveaway</i>	4
II-3 <i>A Spy Story</i>	3
II-4 <i>Galloping</i>	2
II-5 <i>Metal Merchant</i>	2
II-6 <i>Rhapsody</i>	4
II-7 <i>A Charmer</i>	4
II-8 <i>Attention Seeker</i>	4
II-9 <i>Skipping Rope</i>	4

II-10	<i>Misty Day</i>	2
II-11	<i>Plus Fives</i>	5
II-12	<i>Bubble Gum</i>	4

MICROSTYLES III		
III-1	<i>Sunny Side Up</i>	3
III-2	<i>On the Run</i>	4
III-3	<i>Habanera</i>	4
III-4	<i>Hard Rock Blues</i>	4
III-5	<i>Misty-Eyed</i>	4
III-6	<i>Chinese Walk</i>	3
III-7	<i>In the Sun</i>	5
III-8	<i>Moving Along</i>	6
III-9	<i>Feeling Lazy</i>	3
III-10	<i>Clock Rock</i>	4
III-11	<i>Orchid Garden</i>	5
III-12	<i>Last Tango</i>	5

MICROSTYLES IV		
IV-1	<i>A Whimsy</i>	6
IV-2	<i>Beguine</i>	6
IV-3	<i>Give It Time</i>	5
IV-4	<i>Cha Cha</i>	5
IV-5	<i>Island Song</i>	4
IV-6	<i>Rocking Turkey</i>	4
IV-7	<i>Five to Eleven</i>	7
IV-8	<i>Without a Care</i>	3
IV-9	<i>Piano Exchange Rag</i>	6
IV-10	<i>Hebridean Song</i>	5
IV-11	<i>Slinky</i>	6
IV-12	<i>A Chromatic Outing</i>	6

BYLAAG C

NORTON: VOLLEDIGE IMPROVISASIES

Beguine

Christopher Norton

Rhythmically ♩ = c.104

The musical score for "Beguine" is written for piano and bass. It consists of six systems of two staves each. The key signature is one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is 4/4. The tempo is marked "Rhythmically ♩ = c.104". The score includes various dynamics: *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte). Performance instructions include "con Ped." (with pedal) and "mf" (mezzo-forte). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, chords, and rests, with some passages marked with slurs and accents.

Improvisatie begin

The sheet music consists of seven systems of grand staff notation. The first system begins with an improvisation section marked 'Improvisatie begin'. The music features a variety of chords and dynamics. The second system includes chords Cm7, Gm7, Cm7, D7, and Gm7. The third system includes Cm7, D7, Gm9, Cm7, D7, and Gm7. The fourth system includes Cm9, Gm9, Gm7, Cm7, and D7. The fifth system includes Gm7 and Cm7. The sixth system includes Dsus4, Cm7, D7, Gm7, and C/D. The seventh system, marked 'Improvisatie eindig', includes Gm7, C/D, Gm7, C/D, Gm7, C/D, Gm7, D7, and mp. The piece concludes with a final Gm7 chord.

The image displays six systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The notation is dense, featuring many chords and rapid passages. Dynamics include *con Ped.*, *mf*, *f*, *mp*, and *p*. The piece is in a minor key, indicated by the key signature.

(Uit: N. Norton, *Microstyles IV*, p.2)

Foot Tapper

Christopher Norton

The musical score for "Foot Tapper" is written for piano and guitar. It consists of seven systems of music. The first six systems are for piano, with the right hand playing a melodic line and the left hand playing a rhythmic accompaniment. The seventh system is for guitar, with the right hand playing a melodic line and the left hand playing a bass line. The score includes various dynamics such as *mf*, *mp sub.*, *f*, *ff*, and *crese.*. It also includes a section marked "Improviasie begin" and a list of chords: Am, Dm, Em, Am, G E/G#, Am, Em, Am, F, and G.

mf

mp sub.

f

ff

crese.

Improviasie begin

Am Dm Em Am G E/G#

Am Em Am F G

Am F G Am F G Em G E/G#

Am G E/G# Am Dm Em Am G E/G# Am

Dm Em F G Am *mf*

mp sub.

f

cresc. *ff*

(Uit: N. Norton, *Microstyles II*, p.1)

Cheeky

2. Cheeky

Christopher Norton

The musical score for "Cheeky" is written for piano and bass. It consists of seven systems of two staves each. The piece is in 4/4 time and features a variety of dynamics and performance markings. The first system begins with a *mf* dynamic. The second system continues with *mf*. The third system introduces a *f* dynamic with an accent (>) and a hairpin (<). The fourth system features a *mf* dynamic. The fifth system includes an "Improvisatie begin" marking, a *ff* dynamic, and a *C* chord. The sixth system contains a *8^{va}* marking and a *C* chord. The seventh system includes *F7*, *C7*, *G7*, and *F7* chords. The piece concludes with a *C7* chord.

C7 F7 C7
 F7 C7 3 G7
 Improviasie eindig
 F7 C7 ff mf
 8^{va}
 mf ff
 8^{va}

(Uit: Norton, C. *Microstyles I*, p.2)

Rhapsody

Christopher Norton

The musical score for "Rhapsody" by Christopher Norton is presented in a series of systems. The first six systems are piano accompaniment, each consisting of a treble and bass staff. The first system includes dynamic markings of *mf*, *poco dim.*, and *mp*, and features two *Ped.* (pedal) markings. The second system includes *p* and *mf*. The third system includes *poco dim.*, *p*, and *mf*. The fourth system includes *mp*. The fifth system includes *p* and *mf*. The sixth system includes *poco dim.*, *mp*, and *p*. The seventh system is an improvisation section, starting with the instruction "Improvise begin" in a box. It includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chordal accompaniment. The eighth system continues the improvisation with a treble staff and a bass staff. The chord progression for the improvisation section is as follows:

System	Chord
7	C, G/B, Am, Am/G, F, C ² /E, G ⁷ sus ⁴ , G ⁷ , C
8	C ⁷ , F ⁹ , Em ⁷ , Am, Am/G, F, E ^b 2

G7sus4/D G7/D C² C F C/E B^b/D A/C#
 Dm⁷ G7sus⁴ G⁷ E^b2 G7sus⁴/D G⁷/D C G/B
 Am Am/G F C²/E G7sus⁴ G⁷ C
 Improvisatione eudig
 mf poco dim. mp
 Ped
 p mf
 poco dim. p mf
 mp

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble and bass staff joined by a brace on the left. The first system begins with a treble staff containing a melodic line with slurs and accents, and a bass staff with a simple accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). A *Rit.* (ritardando) instruction is placed below the first system. The second system continues the melodic and accompanimental lines. It features a *poco dim.* (poco diminuendo) marking in the treble staff, followed by *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano) markings. A *poco rit.* (poco ritardando) instruction is placed above the second system. The piece concludes with a *pp* (pianissimo) dynamic marking in the treble staff. Both systems have a horizontal line with upward-pointing triangles below the staves, indicating a specific performance technique.

Sunny Side Up

Christopher Norton

Happily ♩ = 126 (♩. ♩ = ♩³)

The musical score for "Sunny Side Up" is presented in two systems: piano and guitar. The piano part is written in treble and bass clefs, while the guitar part is in a single system. The score includes various dynamics such as *mf*, *mp*, *f*, *dim.*, and *p*. A section of the piano part is marked "Improvise begin" and includes a "Ped." (pedal) instruction. The guitar part features several chord diagrams and labels, including $Em^{(\sharp 5)}$, Em , Am^7 , B^7 , Em^7 , Em^6 , Bm^7 , F^7 , E^7 , and A^7 . The piece is in 4/4 time and starts with a key signature of one sharp (F#).

Improvisasie eindig

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The first measure of the first system contains the chord E_m^0 . The score includes various dynamic markings: mf , mp , f , and $dim.$. The piece concludes with a P (piano) marking and a double bar line. A $Ped.$ (pedal) marking is present at the end of the first system and the end of the fifth system.

(Uit: C. Norton, *Microstyles III*, p.1)

Giveaway

Christopher Norton

The musical score for "Giveaway" by Christopher Norton is presented in a piano and guitar format. It consists of seven systems of music, each with a treble and bass staff. The piece is in 4/4 time and features a variety of dynamics and articulations.

System 1: Treble clef, *mf*. Bass clef accompaniment. Pedal marking: *Ped*.

System 2: Treble clef. Bass clef accompaniment. Dynamics: *f*, *ff*. Pedal marking: *Ped*.

System 3: Treble clef, *mp*. Bass clef accompaniment. Dynamics: *f*, *mp*. Pedal marking: *Ped*.

System 4: Treble clef. Bass clef accompaniment. Dynamics: *mf*. Pedal marking: *Ped*.

System 5: Treble clef. Bass clef accompaniment. Dynamics: *f*, *ff*. Pedal marking: *Ped*.

System 6: Treble clef. Bass clef accompaniment. Dynamics: *f*, *ff*. Chord symbols: *Em⁷*, *Em⁶*, *Dm⁷*, *G⁷*, *EmE^bmDm⁷*, *G⁷*. Pedal marking: *Ped*. A box labeled "improvisatie begin" is placed above the bass staff in the second measure of this system.

System 7: Treble clef. Bass clef accompaniment. Chord symbols: *Em⁷*, *Em⁶*, *G¹³*, *C⁹/G*, *G¹³*, *C⁶*. Pedal marking: *Ped*.

A^bA E^b6 Fm7 B^b0 E^b6A9 A^bA
 E^b6 Dn7 G7 Em7 Em^b6 Dm7 G7 Em7 E^bm7 Dm7 G7
 Em7 Em^b6 G¹³ C^b/G G¹³ C^b **ff**
mf
f **ff** **mp**
mf
f **ff**

Ped. Improvisasie eindig
 Ped.
 Ped.
 Ped.

(Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.2)

BYLAAG D
KLANKVOORBEELDE OP LASERSKYWE

LASERSKYF 1	
SNIT	INHOUD
1	I-1 <i>In the Bag</i>
2	I-2 <i>Cheeky</i>
3	I-3 <i>Oriental Flower</i>
4	I-4 <i>Latin Nights</i>
5	I-5 <i>Martinet</i>
6	I-6 <i>Down South</i>
7	I-7 <i>Fax Blues</i>
8	I-8 <i>Omnibus</i>
9	I-9 <i>Heavy Work</i>
10	I-10 <i>On the Line</i>
11	I-11 <i>Hideaway</i>
12	I-12 <i>Short and Sweet</i>
13	II-1 <i>Foot Tapper</i>
14	II-2 <i>Giveaway</i>
15	II-3 <i>A Spy Story</i>
16	II-4 <i>Galloping</i>
17	II-5 <i>Metal Merchant</i>
18	II-6 <i>Rhapsody</i>
19	II-7 <i>A Charmer</i>
20	II-8 <i>Attention Seeker</i>
21	II-9 <i>Skipping Rope</i>
22	II-10 <i>Misty Day</i>
23	II-11 <i>Plus Fives</i>
24	II-12 <i>Bubble Gum</i>

25	III-1	<i>Sunny Side Up</i>
26	III-2	<i>On the Run</i>
27	III-3	<i>Habanera</i>
28	III-4	<i>Hard Rock Blues</i>
29	III-5	<i>Misty-Eyed</i>
30	III-6	<i>Chinese Walk</i>
31	III-7	<i>In the Sun</i>
32	III-8	<i>Moving Along</i>
33	III-9	<i>Feeling Lazy</i>
34	III-10	<i>Clock Rock</i>
35	III-11	<i>Orchid Garden</i>
36	III-12	<i>Last Tango</i>
37	IV-1	<i>A Whimsy</i>
38	IV-2	<i>Beguine</i>
39	IV-3	<i>Give it Time</i>
40	IV-4	<i>Cha Cha</i>
41	IV-5	<i>Island Song</i>
42	IV-6	<i>Rocking Turkey</i>
43	IV-7	<i>Five to Eleven</i>
44	IV-8	<i>Without a Care</i>
45	IV-9	<i>Piano Exchange Rag</i>
46	IV-10	<i>Hebridean Song</i>
47	IV-11	<i>Slinky</i>
48	IV-12	<i>A Chromatic Outing</i>
49	4.6.1.7	<i>Attention Seeker</i>
50	4.9.1.7	<i>Habanera</i>
51	5.4.1.6	<i>Latin Nights</i>
52	5.8.1.6	<i>Cheeky</i>
53	6.2.2.7	<i>Omnibus</i>
54	6.2.7.4	<i>Clock Rock 1</i>

55	6.2.7.4	<i>Clock Rock 2</i>
56	6.2.7.5	<i>Clock Rock 3</i>
57		Realisering van voorbeeld 422
58		Realisering van voorbeeld 424
59		Realisering van voorbeeld 426
60		Realisering van voorbeeld 427
61		Realisering van voorbeeld 428
62		Realisering van voorbeeld 429
63		Realisering van voorbeeld 431
64		Realisering van voorbeeld 433
65		Realisering van voorbeeld 435
66		Realisering van voorbeeld 436
67		Realisering van voorbeeld 437
LASERSKYF 2		
1		Realisering van voorbeeld 439
2		Realisering van voorbeeld 441
3		Realisering van voorbeeld 443
4		Realisering van voorbeeld 444