

Christopher Norton (1953-) se *Microstyles* Vertrekpunt vir improvisasie



Charl du Plessis

Charl du Plessis het in die afgelope tien jaar homself gevestig as een van die mees veelsydige pianiste in Suid Afrika, wat beide die klassieke musiek genre sowel jazz, pop en rock bemeester het. Hy het reeds twee laserskywe vrygestel en het pas sy D.Mus graad voltooi onder leiding van Prof. Joseph Stanford aan die Universiteit van Pretoria

Christopher Norton het 48 stukke in uiteenlopende style onder die titel *Microstyles* gepubliseer. Een van hierdie stukke word hier as voorbeeld gebruik om te toon hoe 'n onderwyser die stylkorrekte uitvoering van hierdie musiek kan aanwend as aanmoediging vir improvisasie. Die voorstelle in hierdie artikel is gemik

op 'n student wat reeds 'n stuk uit *Microstyles* aangeleer het en dieselfde begeleidingsmateriaal in die linkerhand as basis vir improvisasie wil gebruik. Na die analise van styl, harmonie, ritmiek, melodie en pedaalgebruik word daar deur middel van oorspronklike oefeninge gepoog om 'n gestruktureerde inleiding tot improvisasie te skep.

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*. 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.

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, vertrou 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. Om hierdie rede word daar eerstens na die stylgetroue uitvoering van die oorspronklike komposisie

deur Norton gekyk, voordat improvisasie in dieselfde styl aangemoedig word.

1.1 *Rhapsody* uit *Microstyles II* (no. 6)

1.1.1 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* (1997:02) bespreek nie. In sy *Essential Guide to Pop Styles* (1994:4) 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.

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 as ritmiese dryfkrag is. Hierdie musiek kan in sommige gevalle 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.

1.1.2 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 1: 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 1 met die opening in voorbeeld 2.

Voorbeeld 2: Norton, *Rhapsody* uit *Microstyles II*, 1-2 (Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.6)



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

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

Voorbeeld 3: Norton, *Rhapsody* uit *Microstyles II*, 12-15 (Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.6)



Dieselfde harmoniese beweging na E \flat majeur kom weer in mate 23-24 voor.

Norton begin die tweede helfte van die stuk in F majeur (maat 17), maar gebruik dan in maat 19 'n B \flat majeurakkoord wat gevolg word deur 'n A majeurakkoord in maat 20. Laasgenoemde akkoord dien as tussendominant vir die supertonika (D mineur) van C majeur wat in maat 21 volg.

Voorbeeld 4: 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.

1.1.3 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 styl 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 5: 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 opvallend. 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.

1.1.4 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 6: 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 tempo op die mees effektiewe wyse bespeur (Stockton 2001:1). Ritmiese effekte soos antisipasies en sinkopering is opvallend, omdat dit teenoor 'n konstante 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 aanmoedig.

1.1.5 Pedaalgebruik

Dit is een van die min stukke waar Norton pedaal aanduidings deurgaans gebruik. 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 sestienende 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 7: Norton, *Rhapsody* uit *Microstyles II*, 1-4 (Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.6)



1.2 Improvisasie op *Rhapsody*

Hierdie stuk is 'n goeie eerste keuse vir improvisasie omdat dit geen ingewikkelde harmoniese of ritmiese inhoud bevat nie. Improvisasie word hier slegs in die regterhand verwag. Die improvisasie word hier aan die hand van uitgeskrewe voorbeelde gedoen waartydens die student stelselmatig die boustene van melodiese improvisasie leer ken aan die hand van oefeninge.

1.2.1 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

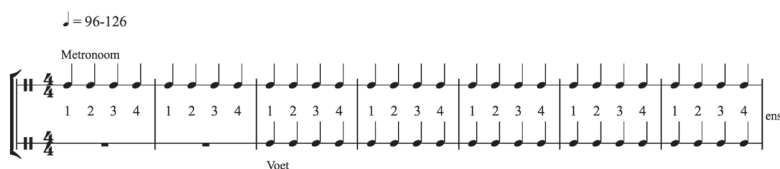
daaraan. Bewuswording van die metriese plasing van geïmproviseerde materiaal word hier ten sterkste beklemtoon. Die vermoë om horisontaal (melodies) sowel as vertikaal (harmonies) te kan dink tydens improvisasie, is vir die meeste studente die grootste uitdaging.

1.2.2 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 8: Metronoomoefening 1



Hierna moet die student aanhou tydhou en die baslyn van *Rhapsody* speel in die linkerhand.

1.2.3 Harmonie

Hierdie stuk het 'n baie sterk *pop feel* vanweë die harmonie. Die student het hier die keuse om die harmonieë te verander deur van vierklanke gebruik te maak, maar dit is egter verkieslik om slegs drieklanke in hierdie *pop*-styl te gebruik. Dit is noodsaaklik om die harmoniese raamwerk goed genoeg te ken voordat daar met improvisasie begin word. Vervolgens 'n akkoordrealiseringsoefening waarin die student (met die hulp van die onderwyser) 'n akkoord in die regterhand speel saam met Norton se oorspronklike linkerhandmateriaal. Die rede vir die oefening is om 'n harmoniese oorsig van elke maat en sodoende oor die hele komposisie te verkry. 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 9: Akkoordrealisering

The image displays four systems of musical notation for piano accompaniment. 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. Chord symbols are written above the notes in the bass staff. The first system contains 8 measures with chords: C, G/B, Am, Am/G, F, C2/E, Gsus4, G7, C, and C7. The second system contains 8 measures with chords: F#A, Em7, Am, Am/G, F, Eb2, G7sus4/D, G7/D, C2, and C. The third system contains 8 measures with chords: F, C/E, Bb/D, A/C#, Dm7, Gsus4, G7, Eb2, G7sus4/D, G7/D, and C. The fourth system contains 8 measures with chords: C, G/B, Am, Am/G, F, C2/E, G7sus4, G7, C, and a final chord.

Die akkoorde word hierna in enige omkering van die student se keuse gespeel. Dit stel 'n woordeskat van improvisatoriese idees aan die student bekend. Hierdie oefening sal nie eie aan die ballade-styl klink nie, maar dien slegs as 'n hulpmiddel.

Voorbeeld 10: Akkoordrealisering met omkerings

Voorbeeld 11: Realisering van gebroke akkoorde

Improvisasie kom gebruiklik voor nadat die oorspronklike materiaal gehoor is. Wanneer 'n student op *Rhapsody* improviseer, is dit belangrik om hierdie volgorde te behou. Na afloop van die improvisasie word die oorspronklike weergawe weer gespeel. 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 harmonie in die volgende oefening maak gebruik van dieselfde harmonie as in voorbeeld 10, maar word nou as gebroke akkoorde gespeel.

Die volgende stap behels die realisering van die akkoord-toonleer verwantskappe. Vir die doeleindes van hierdie artikel word die volgende basiese toonleerkeuses gebruik:

- Majeurakkoorde – majeuretoonlere
- Mineurakkoorde – dories of eoliese modus
- Dominantvierklanke – miksolidiese modus

Waar mineur septiemakkoorde gebruik word (byvoorbeeld Am7), wend die navorser slegs die natuurlike mineurtoonleer (eolies) in die volgende voorbeeld aan. Die beginpunt van die toonleer, asook die rigting daarvan, kan na willekeur verander word.

Sodra die student hierdie oefening bemeester het, word die drie konsepte van die vorige oefeninge gekombineer:

Voorbeeld 12: Toonleerrealisering

Een van die belangrikste eienskappe van 'n improviseerder is die vermoë om kort idees of motiewe te kan skep. Idees kan uit die oorspronklike melodiese materiaal verkry word of spontaan uitgedink word. Die belangrikste vereiste is om die motief te onthou en te kan herhaal.

Voorbeeld 13: Toonlere en gebroke akkoorde in kombinasie

Voorbeeld 14: Kort motief op elke akkoord (Uit: C. Norton, *Microstyles II*, p.6)

Voorbeeld 15: Vraag-en-antwoord

In die vorige voorbeeld is die motief, wat telkens in hierdie improvisasie gebruik word, op 'n ander toonhoogte vir die Gsus4-akkoord gebruik. Die rede hiervoor is dat die motief die tert bevat (die tert word vervang met die kwart in 'n sus-akkoord). Die skep van fragmente word in die volgende oefening uitgebrei om kort melodiese idees te skep wat in 'n vraag-en-antwoord-styl op mekaar volg. In die volgende voorbeeld gebruik die navorser telkens die lidiese modus vir die F majeurekkoord, omdat die B \flat in die konteks van die harmonie nie korrek klink nie. Hierdie vryheid binne die harmonie moet soms na smaak verander word.

Die volgende oefening verwag van die student om frases te improviseer. Die natuurlike begin en einde (om 'n gevoel van finaliteit te bewerkstellig) van die frase moet telkens benadruk word. Om hierdie ruspunt in elke frase aan te leer, word daar van die student verwag om vir 3 mate te speel en een maat te rus. Die oorspronklike linkerhandmateriaal word behou. Hierdie stuk is nie deurgaans in viermaatfrases geskryf nie, en daarom voel die volgende oefening soms asof die frases nie "inpas" nie. Met die laaste oefening (waar daar vry geïmproviseer word (stap 12)), kan die student die frasering na willekeur verander.

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 melodiese fragment te speel as voorbeeld van 'n motief wat die student in die volgende frase kan gebruik.

Voorbeeld 16: Viermaatfrases (Stap 10)

Example 16 consists of four systems of piano accompaniment. Each system has a treble staff and a bass staff. The music is in 4/4 time. The first system shows a melody in the treble and a bass line with chords: C, G/B, Am, Am/G, F, C²/E, G⁷sus⁴, G⁷, C. The second system continues with chords: C⁷, F^A, Em⁷, Am, Am/G, F, E^b2, G⁷sus⁴/D, G⁷/D. The third system has chords: C², C, F, C/E, B^b/D, A/C[#], Dm⁷. The fourth system has chords: G⁷sus⁴, G⁷, E^b2, G⁷sus⁴/D, G⁷/D, C, C, G/B. The piece ends with a final chord of C.

'n Student wat die vermoë toon om korrek volgens die frases van die musikale 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 17: Kontrasterende viermaatfrases (Stap 11)

Example 17 consists of four systems of piano accompaniment. Each system has a treble staff and a bass staff. The music is in 4/4 time. The first system shows a melody in the treble and a bass line with chords: C, G/B, Am, Am/G, F, C²/E, G⁷sus⁴, G⁷, C. The second system continues with chords: C⁷, F^A, Em⁷, Am, Am/G, F, E^b2, G⁷sus⁴/D, G⁷/D. The third system has chords: C², C, F, C/E, B^b/D, A/C[#], Dm⁷. The fourth system has chords: G⁷sus⁴, G⁷, E^b2, G⁷sus⁴/D, G⁷/D, C, C, G/B. The piece ends with a final chord of C.

In die laaste oefening mag die student van die vorige materiaal in enige kombinasie gebruik, asook nuwe materiaal skep. Die aard van die musikale dikteer 'n melodie wat meer liries as ritmies moet wees.

Voorbeeld 18: Vrije improvisasie

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. Each system contains a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The chords and melodic lines are as follows:

- System 1:** Treble: quarter notes G4, A4, B4, C5; quarter notes D5, E5, F5, G5; quarter notes A5, B5, C6, D6; quarter notes E6, F6, G6, A6. Bass: whole notes C3, G/B2; whole notes Am3, Am/G2, F2; whole notes C2/E2, Gsus42, G72; whole note C3.
- System 2:** Treble: quarter notes G4, A4, B4, C5; quarter notes D5, E5, F5, G5; quarter notes A5, B5, C6, D6; quarter notes E6, F6, G6, A6. Bass: whole notes C72, F#A2; whole notes Em72, Am3, Am/G2, F2; whole notes Eb2, G7sus42/DG7/D2.
- System 3:** Treble: quarter notes G4, A4, B4, C5; quarter notes D5, E5, F5, G5; quarter notes A5, B5, C6, D6; quarter notes E6, F6, G6, A6. Bass: whole notes C2/E2, C3; whole notes F2, C/E2; whole notes Bb/D2, A/C#2; whole notes Dm72.
- System 4:** Treble: quarter notes G4, A4, B4, C5; quarter notes D5, E5, F5, G5; quarter notes A5, B5, C6, D6; quarter notes E6, F6, G6, A6. Bass: whole notes Gsus42, G72; whole notes Eb2, G7sus42/D2, G7/D2; whole notes C3, C3, G/B2.
- System 5:** Treble: quarter notes G4, A4, B4, C5; quarter notes D5, E5, F5, G5; quarter notes A5, B5, C6, D6; quarter notes E6, F6, G6, A6. Bass: whole notes Am3, Am/G2, F2; whole notes C2/E2, G7sus42, G72; whole note C3.

Ten slotte die oorspronklike komposisie van Norton saam met die improvisasie:

Rhapsody

Christopher Norton

The musical score consists of ten systems of piano music. The first nine systems are the original composition, and the tenth system is an improvisation. The score includes dynamic markings such as *mf*, *poco dim.*, *mp*, *p*, and *mf*. There are also *Red.* (Reduction) markings under the first and fifth systems. The improvisation section begins with the label "Improvisasie begin" and includes a guitar chord chart below the bass line.

Improvisasie begin

Guitar Chord Chart:

C	G/B	Am	Am/G	F	C ⁷ /E	G ⁷ sus ⁴	G ⁷	C
C ⁷	F ^Δ 9	Em ⁷	Am	Am/G	F	E ^b 2		
G ⁷ sus ⁴ /D	G ⁷ /D	C ²	C	F	C/E	B ^b /D	A/C [♯]	

6. Rit.

Improvisasie eindig

mf

poco dim.

mp

p

mf

mp

p

pp

Ped.

poco rit.

Hierdie oefeninge dien slegs as inleiding tot 'n hele wêreld van improvisasie wat deur die klavieronderwyser ontsluit kan word. 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 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. Improvisasie is 'n lewenslange proses, waarvan die begin net so belangrik is as die volharding daarvan.

Bibliografie:

- Aebersold, J. 2000. *How to Improvise*. New Albany: Jamey Aebersold Jazz inc.
- Herder, R. (ed.) 1990. *1000 Keyboard Ideas*. New York: Ekay Music.
- Levine, M. 1989. *The Jazz Piano Book*. Petaluma: Sher Music Co.
- Norton, C. 1990. *Microstyles II*. London: Boosey & Hawkes.
- Norton, C. 1994. *Essential Guide to Pop Styles for Keyboard*. London: Boosey & Hawkes.
- Norton, C. 1997. *Essential Guide to Jazz Styles for Keyboard*. London: Boosey & Hawkes.
- Stockton, N. 2001. *Aspects of Jazz Style and Interpretation*. Afgerolde stuk. Bloemfontein, Augustus 2001.